HAYDN

pierre barbaud



solfèges



HAYDN

Silhouette de Haydn, par Rossini.



CE LIVRE, LE SIXIÈME DE LA COLLECTION « SOLFÈGES », A ÉTÉ RÉALISÉ AVEC
LE CONCOURS DE MARIE-JEANNE NOIROT ET DE DOMINIQUE RAOUL-DUVAL
SOUS LA DIRECTION DE FRANÇOIS-RÉGIS BASTIDE

HAYDN

pierre barbaud

solfèges/seuil

 ISBN 2-02-000226-4



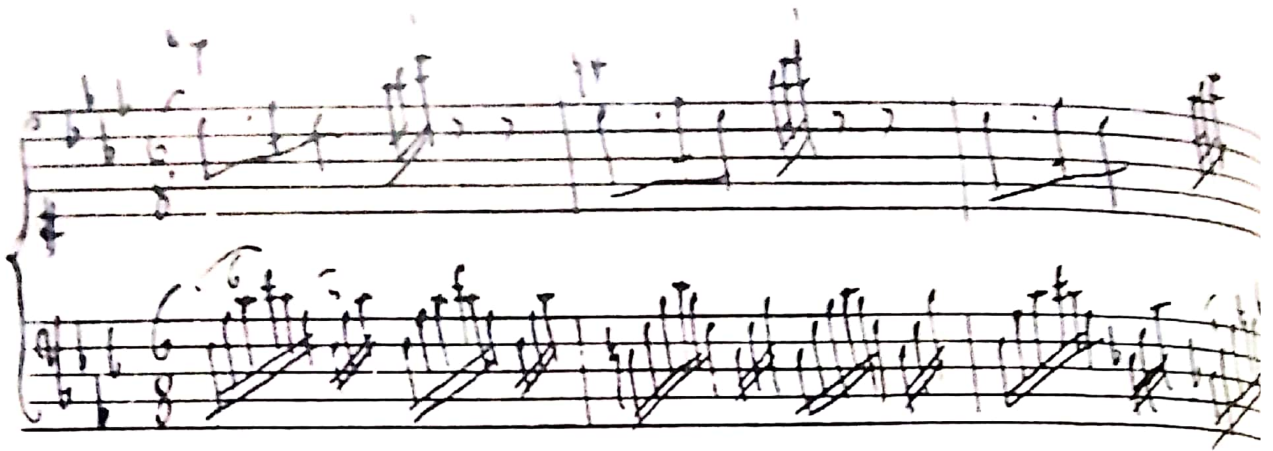
Ars nova...

H. C. Robbins Landon, au début de sa substantielle étude sur les symphonies de Haydn, dit excellemment : « La biographie définitive de Joseph Haydn ne peut pas être écrite avant que trois *monumenta* ne soient publiés : 1° l'édition complète de sa musique ; 2° un catalogue complet de toutes ses œuvres auquel, depuis de nombreuses années, travaille Antoine van Hobocken et qui est attendu dans un avenir prochain [1] ; et 3° les documents complets concernant sa vie... »

La réalisation complète de ce programme, dans l'hypothèse la plus optimiste, n'est guère possible avant une cinquantaine d'années... Dans l'état actuel des choses, *aucun* ouvrage approfondi sur Haydn n'existe en langue française. Quelques études partielles disséminées dans des revues constituent seules la littérature qui lui est consacrée chez nous. Une connaissance parfaite des langues allemande et anglaise est nécessaire actuellement à qui veut tenter de se faire la moindre idée de Joseph Haydn. Quant aux contacts qu'un citoyen français voudrait prendre, je ne dis pas avec la totalité de ses œuvres, mais avec celles que l'on peut considérer à bon droit comme les plus importantes, ils s'avèrent si difficiles en raison de leur dispersion dans

1. Ce catalogue a paru depuis que ces lignes ont été écrites par C. H. Robbins Landon.

Joseph Haydn, par Dance.



les bibliothèques, que leur recherche décourage la plupart des bonnes volontés. Qu'il suffise de savoir qu'en ce qui concerne les quatuors, *aucune* collection complète en partition ne se trouve à la Bibliothèque Nationale, sauf l'édition Trautwein, parue au milieu du siècle dernier.

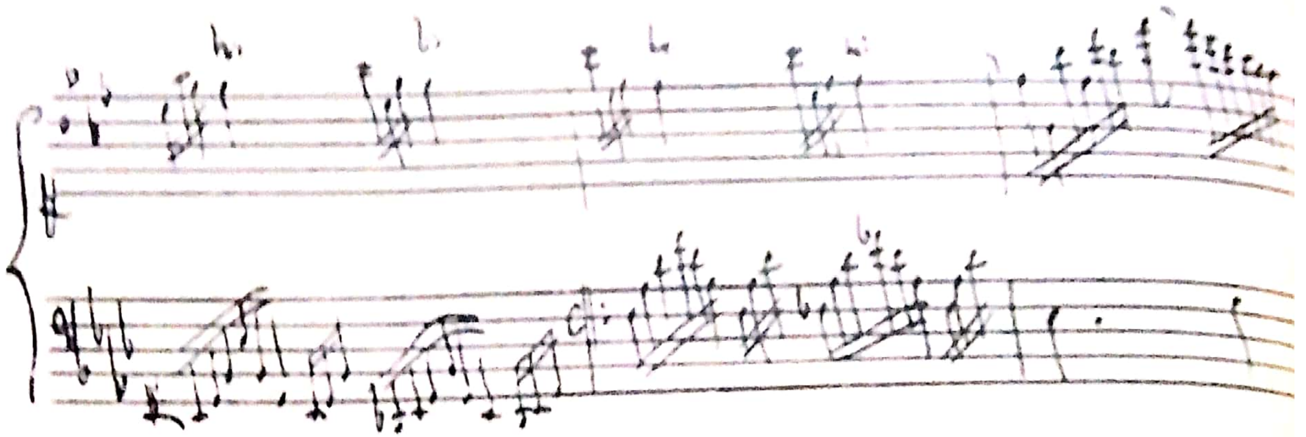
Pour éviter aux critiques, aux étudiants, au simple mélomane des recherches fastidieuses, il nous est apparu que cette courte monographie pourrait être utile. Elle n'a d'autre ambition que de faire le point des connaissances actuelles sur Joseph Haydn. Pour les idées qui y sont exprimées, puissent-elles par l'approbation ou la réprobation dont on voudra peut-être les honorer, attirer l'attention du public sur un génie de première grandeur dont, certes, chacun connaît le nom et quelques symphonies, mais qu'on respecte par habitude, comme un vieux meuble de famille. L'image du « papa Haydn » aux poches bourrées de bonbons et légèrement gâteux, telle que nous l'a léguée le XIXe siècle, survit encore au XXe. Il faudra bien y substituer un jour celle d'un artiste qui eut de son œuvre une conception d'ensemble si grandiose qu'elle peut être considérée comme une quête de la vérité musicale menée avec lucidité au long de cinquante années. Il y sacrifia tout plaisir, toute joie, tout amour, toute liberté même. On chercherait en vain dans sa vie cette odeur d'alcôve si propice à l'éclosion de biographies romancées et par là à celle de gloire plus universelle. Si odeur il y a, c'est bien celle du cloître. Qu'on n'attende jamais de superproduction en technicolor sur Haydn. L'idée seule fait sourire...

La première des tâches préliminaires auxquelles oblige la rédaction d'un ouvrage sur Haydn, si modeste soit-il dans ses intentions, est de détruire une fois pour toutes cette solide contrevérité que nous suçons avec le lait maternel, suivant laquelle Haydn serait le « père du quatuor et de la symphonie ».



A dire vrai, si cette formule, hâtivement énoncée au siècle dernier par Stendhal et reprise par les musiciens, corporation en général peu curieuse de musicologie, a depuis longtemps été révisée par les historiens, elle n'en continue pas moins à prospérer dans le public cultivé, qui trouve en elle les avantages d'un schéma commode, dont la concision permet de sauter sans vertige de Bach à Mozart. Haydn se trouve là fort à propos pour fournir l'échelon intermédiaire. Si l'on examine le problème d'un peu près, l'on verra qu'il est en réalité d'expliquer la transition de Bach à Haydn. L'image d'un Haydn, théoricien lucide d'une esthétique nouvelle, ne résiste pas à l'examen le plus superficiel : le quatuor, la symphonie, et en général toutes les formes de la musique instrumentale, de même que leur langage particulier, se sont créés dans la période qui précède la sienne. Loin d'apparaître aux yeux de l'historien comme un de ces visionnaires, tels Philippe de Vitry, Rameau ou Schœnberg, qui, à un moment donné, faisant l'inventaire des acquisitions du passé, remettent tout en question au nom de tendances implicitement comprises dans la musique de leur époque, et qui, par la force de leur raisonnement, développant ces tendances jusqu'à leurs extrêmes limites, bâtissent un ordre nouveau, une *ars nova*, Haydn, dès qu'on l'aborde, apparaît comme un artiste mettant en œuvre des matériaux dont le type lui a été fourni par ses devanciers immédiats. Il s'exprime dès ses premières œuvres dans une langue solidement établie, dont, certes, il continuera à parfaire l'évolution jusqu'à en exploiter au maximum les ressources, mais dont seul le maniement magistral sera la marque de son génie.

Loin d'être un théoricien, un précurseur, c'est le type même du grand classique, et son activité s'exercera toujours, non dans la création d'une matière, d'une langue sonore

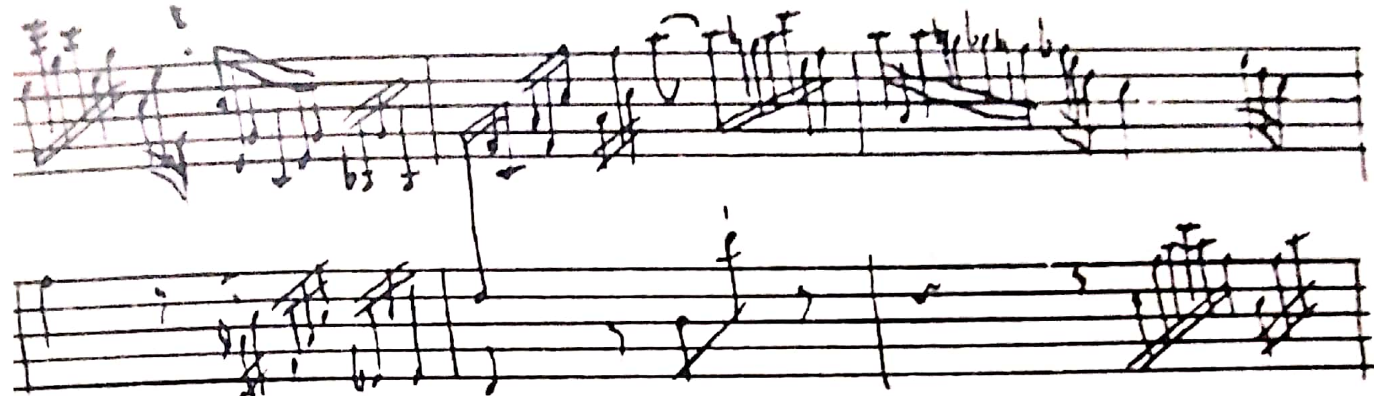


nouvelles, mais dans le jeu des idées à l'intérieur d'un idiome solidement établi par ses prédécesseurs. C'est pourquoi il nous paraît nécessaire d'esquisser une brève explication des raisons de la transformation des moyens d'expression dans l'époque qui a précédé la venue de Haydn, ainsi que du mode de cette transformation.

Le passage du style polyphonique, hérité du Moyen Age et survivant jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, au style instrumental de Haydn et de Mozart, leur coexistence, consciente ou non à un moment donné, est une des périodes les plus fécondes et pourtant les plus mal expliquées de l'histoire de la musique. Entre le style de Jean-Sébastien Bach, mort en 1750, qui, jusqu'au bout, écrit avec la mentalité d'un Guillaume Dufay, et celui des premières œuvres élaborées de Haydn, que les plus récents travaux permettent de situer vers 1760, une telle différence est manifeste qu'il faut prendre ces deux exemples comme des cas limite. Le style polyphonique continuera à avoir des prolongements longtemps encore, particulièrement dans la musique religieuse, le style instrumental se pressentait bien avant la mort de Jean-Sébastien Bach dans les œuvres des Italiens.

La période qui va de 1750 à 1760 n'est que le moment le plus aigu de la révolution qui s'opère, dont les symphonistes de l'Allemagne du Nord, les Viennois, les Milanais, et surtout les « Mannheimer », avaient dès 1740 jeté les premiers fondements.

En quoi consistent exactement les nouveautés de style et de conception qui se manifestent alors, nouveautés dont la réalité est évidente lorsqu'on compare deux œuvres, l'une de *l'ars antiqua*, l'autre de l'*ars nova*, suffisamment éloignées dans le temps, mais qui est beaucoup moins décelable dans les œuvres de transition ? Chacun des éléments représentatifs



du style nouveau existait déjà dans l'ancien, et inversement. Seules leur fréquence, leur exaspération peuvent permettre à l'auditeur de situer une œuvre dans l'une ou l'autre période.

Ce qu'on peut seulement avancer, lorsque, au-delà de l'examen morphologique, on aborde un point de vue plus panoramique, c'est que les éléments constitutifs du style instrumental ne sont que les manifestations d'une prise de conscience nouvelle de la mission de la musique. Heuss, lorsqu'il écrit : « Le principe du *piano* et du *forte*, qui apparaît avec l'École de Mannheim, contient en germe toute l'évolution ultérieure de la musique : on tourne le dos au Moyen Age pour entrer dans la période romantique [1] », semble avoir très bien senti l'importance de ce moment historique. Science à ses débuts, discipline sévère, sinon toujours dans sa destination, du moins toujours dans ses réalisations, la musique, dès qu'elle fut montée sur les planches au XVIIe siècle, se devait d'abandonner son aspect primitif de prière formelle et de devenir spectacle. Inapte par essence à exprimer, à représenter quoi que ce fût par ce qu'elle pouvait puiser en elle, elle se doit désormais d'émouvoir, de suggérer, de convaincre. La vogue de l'opéra changea la destination d'une discipline qui, pas plus que la géométrie, elle aussi source de beauté, n'avait aux yeux de ceux qui la servaient de vertu spectaculaire. Belle de la beauté des nombres, elle acquiert la beauté du monde, en devenant un objet. En acquittant le prix de sa place pour l'entendre, le spectateur était en droit d'exiger d'elle qu'elle se pliât à ses goûts.

Aussi l'évolution qui, au cours du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle, ne se produisait que dans l'intention, va-t-elle maintenant affecter la forme et le style. Consciemment

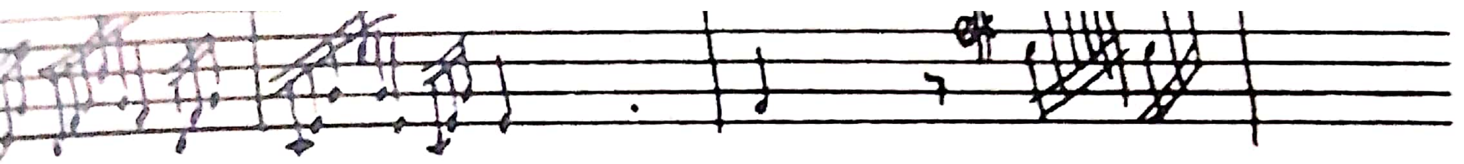
1. Heuss, *Über die Dynamik der Mannheimer Schule*, in *Riemann Festschrift*, p. 433.



ou non, les pré-classiques créent un langage dont l'essence est adaptée à la nouvelle destination de la musique, alors que leurs devanciers n'avaient fait qu'amplifier les moyens d'un art de contemplation employés dans le langage de la longue lignée de leurs prédécesseurs, pour les plier, souvent avec bonheur, à un art d'expression dont la musique-spectacle avait fait naître le besoin.

Dès le XVII[e] siècle, on se posera *a priori* le problème de l'expression : le musicien, sur son papier réglé, ne répartit plus ses signes pour matérialiser l'ordre intérieur, la loi morale qui l'habite, mais pour toucher, pour émouvoir d'une façon précise, comme le ferait un auteur tragique. Il était fatal que les ressources du langage médiéval, même menées jusqu'à leurs possibilités extrêmes, devinssent inappropriées à ce nouvel état de choses ; que des procédés de style et d'écriture, conçus comme moyens d'expression *a posteriori* et, en quelque sorte, au-delà de leur aspect formel, dussent au cours d'une première évolution se plier aux exigences nouvelles (ce dont Bach et ses contemporains furent les artisans), puis, au cours d'une seconde phase, ne laisser subsister d'eux que les procédés destinés au but à atteindre, tandis que, conjointement, de nouvelles formules prenaient leur essor.

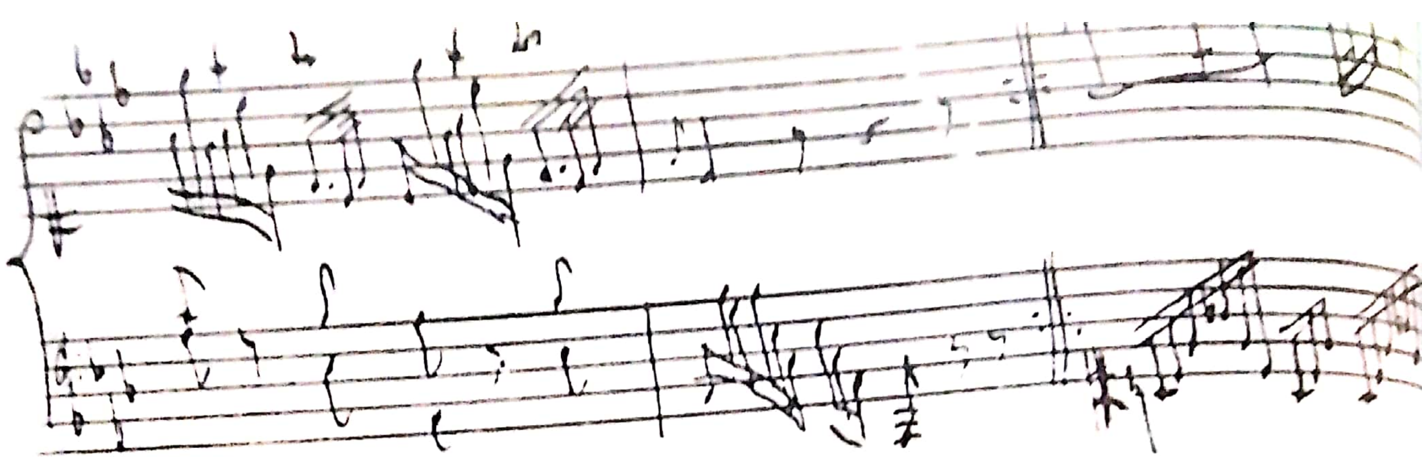
Si l'on examine ce que les pré-classiques ont apporté, on apercevra que leur contribution est avant tout d'ordre expressif : la forme et le style, avec eux, s'adaptent à la nouvelle fonction de la musique, et, si l'universalisation du *crescendo* et, en général, des nuances, peut à première vue sembler secondaire, en tous cas n'affecter que superficiellement les procédés d'écriture, elle est au contraire, si l'on y réfléchit bien, hautement significative : le besoin d'une dynamique plus subtile que l'alternance traditionnelle du *piano* et du *forte* est la marque d'une prise de conscience



de la vertu expressive de la musique, il n'est que l'aspect extérieur de transformations d'écriture plus profondes. Car la dynamique ne consiste pas seulement à parsemer la partition terminée de signes de *forte* et de *piano*. La dynamique est bien le point de rencontre de l'acuité, du timbre, de l'intensité et du rythme. Chacun de ces éléments, répartis autrefois dans plusieurs voix indépendantes dont les accentuations, ou même simplement ce que Heuss nomme les « nuances d'expression[1] », n'étaient qu'exceptionnellement synchrones et perdaient de leur efficacité : le besoin de les rendre plus évidents par une coïncidence des schémas rythmiques dans toutes les voix, fut une des causes du développement de la dynamique chez les pré-classiques. Par elle, la musique deviendra plus habile aux nuances de l'expression, une correspondance s'établira entre la douceur ou la force d'un sentiment, extérieur par essence à la musique, et la douceur ou la force de nuances, dont tous les autres éléments constitutifs de l'œuvre ne seront que les serviteurs. Deux siècles de musique expressive nous ont à ce point habitués à cette correspondance que l'homme de la rue s'indigne même à la pensée qu'on ne puisse superposer au schéma formel d'une œuvre musicale un scénario passionnel ou émotif précis.

Aussi, toutes les innovations qu'apportèrent les pré-classiques sont-elles orientées vers une efficacité plus grande des moyens. Suppression de la basse continue, simplification de la polyphonie, prédominance de l'élément vertical, l'accord, sur l'élément horizontal, le contrepoint, tous aspects d'une dynamique plus perceptible, ne sont que les chemins différents pour parvenir au même but, donner à la musique des moyens d'expression efficaces, la plier consciemment

1. Heuss, *op. cit.* p. 436, note.



à une optique théâtrale. Si le second thème de la forme sonate, qui, en fait, existait implicitement dans la fugue sous forme de contre-sujet, fait maintenant l'objet d'une exposition à part, c'est que son apparition à nu est plus visible, plus dramatique, que son caractère contrastant avec le premier sera plus affirmé dans la juxtaposition que dans la superposition. On peut certes voir des signes de toutes ces innovations avant les pré-classiques : il serait naïf de croire qu'elles naquirent avec eux, comme de penser que les caractéristiques de l'ancien style disparurent brusquement ; mais leur fréquence de plus en plus grande, leur normalisation, la prise de conscience de leur existence furent le fait des pré-classiques.

Quelle est la part de chaque école dans cette révolution qui, entre 1740 et 1760, jeta bas la vieille cathédrale gothique ?

Il est réjouissant de voir sur cette question les amours-propres nationaux s'affronter dans une querelle qui, au début de notre siècle, fut la projection sur le plan musicologique des querelles plus importantes qui devaient tenter de se résoudre par les armes en 1914-18. A mesure que les rééditions des œuvres des symphonistes milanais, viennois ou palatino-bavarois paraissaient, chaque éditeur découvrait dans son propre pays les racines profondes de l'évolution du style au XVIII[e] siècle. Hugo Riemann considère Stamitz comme le seul père spirituel de Haydn. « Ce qu'on nomme les Trios de Stamitz (dont les quatuors Op. 1 de Boccherini sont une nette réminiscence) *inaugurent*, peut-on dire sans être accusé d'esprit de schématisation, le style de la musique de chambre moderne et sont, encore aujourd'hui, les premiers trios à corde allemands qu'on puisse jouer avec un réel bonheur. La basse continue y est entièrement superflue ;



le premier mouvement du second trio s'élève à la hauteur de l'art de Haydn et de Mozart. D'une facture impérissable, il peut servir d'exemple jusqu'à la fin des temps... Peut-être pour la première fois est-ce dans les Trios de Stamitz que s'extériorise pleinement l'enchantement du son des cordes. Plus de doute : Johann Stamitz est le précurseur de Haydn qu'on a si longtemps cherché [1]. »

Guido Adler, en Autriche, moins catégorique dans sa préface à une réédition des œuvres de l'École viennoise, fait au début, honnêtement, la part des choses : « Les œuvres qui sont éditées ici et qui, pour certaines, peuvent être datées de 1740, rejettent la « paternité » de Stamitz pour le nouveau style, au nombre des fables. Il faut d'ailleurs se méfier de pareilles filiations. (...) Plaise au Ciel qu'il ne me vienne jamais à l'esprit de revendiquer pour notre Monn la paternité du nouveau style instrumental ou de le considérer comme le « créateur du nouveau style instrumental moderne », comme on l'a fait pour Stamitz...[2] » Cette belle sérénité ne l'empêche pas de tomber, quelques lignes plus loin, dans la même fureur patriotique que Riemann. « Tout ce qui, dans l'école viennoise classique, a pris forme et a grandi comme particularité de base, a poussé sur notre sol, et des œuvres comme celles que nous publions ici en sont le témoignage irréfutable. »

Le merveilleux sens italien de l'invective se donne libre cours dans les écrits de Fausto Torrefranca sur Sammartini et l'école milanaise, dont il regarde les maîtres comme les seuls précurseurs de Haydn : « Le lecteur sait que le Professeur Riemann a, il y a quelques années de cela, mis en valeur l'importance historique d'une certaine « École de Mannheim »,

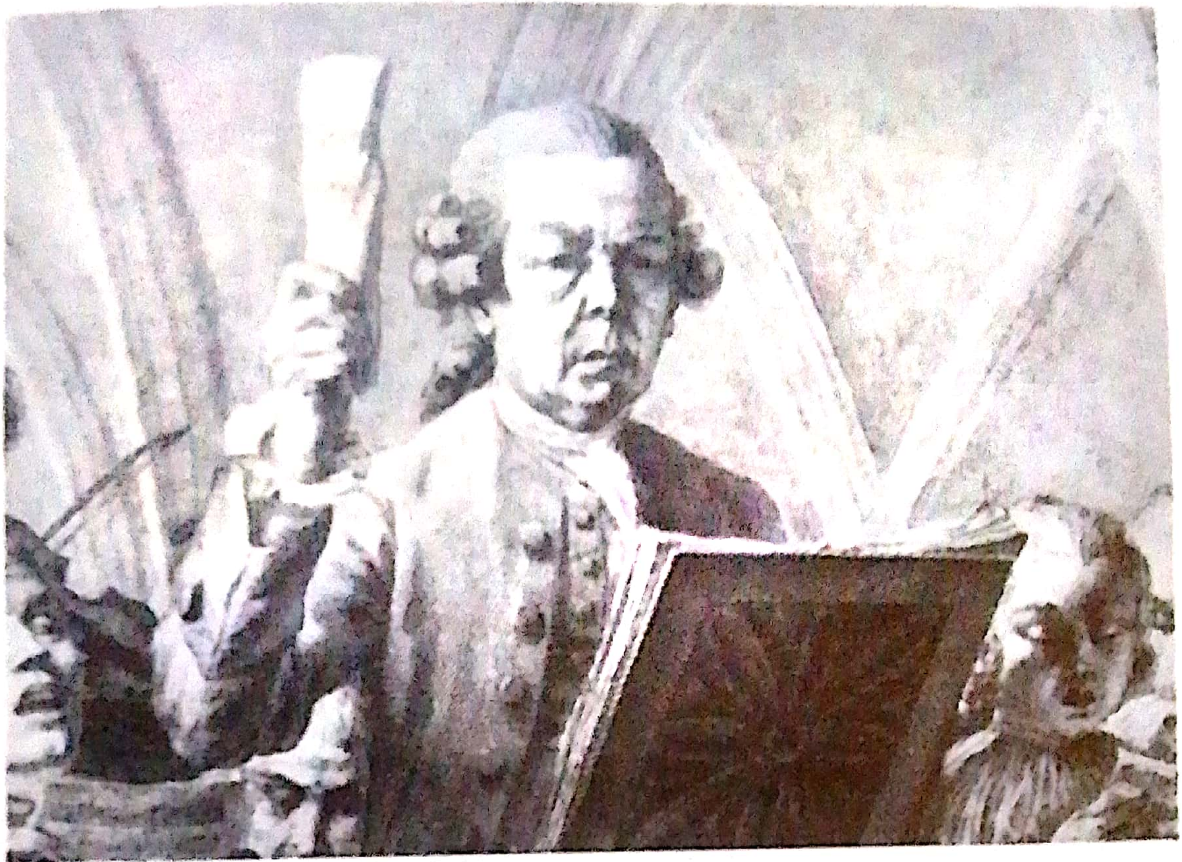
1. Riemann, *Die Mannheimer Schule*, préf. à *Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule*, in *Denkmaler deutscher Tonkunst*, zweite Folge, III.
2. Guido Adler, in *Denkmaler der Tonkunst in Österreich*, vol. 15.

fondée en réalité par un Bohémien, Stamitz. A dire vrai, il nomme, par pur scrupule, parmi une demi-douzaine d'Allemands, un Italien, qui serait le précurseur (!) de Stamitz; mais cet Italien, c'est... Galuppi ! Le silence qu'il observe sur Sammartini depuis le début de ses travaux est vraiment stupéfiant (...) Plusieurs historiens italiens et étrangers sont maintenant convaincus du fait que l'Italie fut vraiment l'initiatrice du mouvement lyrique instrumental qui, par la sonate pour clavier et par la symphonie de chambre, plus encore que par la sonate pour violon de Tartini, amena la musique aux formes épiques de la sonate, du quatuor et de la symphonie beethoveniennes[1]. » Plus loin, ayant analysé l'exposition d'une symphonie de Sammartini, à vrai dire assez confuse et justifiant bien l'épithète de « barbouilleur » que lui appliquait Haydn, notre Fausto s'oublie jusqu'à écrire : « Cet art exquis... (semble) être lettre morte pour l'étroitesse d'esprit de certains pachydermes d'au-delà des Alpes. »

Notre amour-propre national pourra à son tour se glorifier du fait qu'on ne rencontre dans la littérature de langue française touchant de près ou de loin les origines de Haydn, aucune attitude aussi cocardière. La Laurencie, dans sa *Contribution à l'histoire de la Symphonie française*[2] se borne à préciser des dates, sans chercher à faire de Papavoine ou de Blavet les pères spirituels des grands classiques. Nous trouvons chez Michel Brenet[3] la même attitude empreinte de sérénité.

Il semble, maintenant que deux guerres mondiales ont calmé les esprits, que l'élaboration du nouveau style fut le fait de plusieurs écoles à la fois. L'établissement des nouveautés stylistiques du milieu du XVIIIe siècle que Paris s'empressa d'adopter, et dont l'épanouissement aura lieu dans la période suivante avec Haydn et Mozart, paraît être le résultat de plusieurs courants d'idées convergents. Y ont leur part l'école viennoise avec Georg-Mathias Monn (1717-1750), son représentant le plus important, l'école de Mannheim, qu'illustrèrent, outre Johann-Anton Stamitz (1717-1757), son fils Karl et un grand nombre d'auteurs tels que Franz-Xaver Richter (1709-1789) et Christian

1. Fausto Torrefranca, *Le origine della Sinfonia*, in R. M. I. 1913, p. 291.
2. In *Année Musicale*, 1911.
3. Brenet (M.), *Histoire de la Symphonie à orchestre*.



Francois-Xavier Richter,
Maître de Chapelle de la Cathédrale de Strasbourg.

Cannabich (1731-1798), l'école de Milan avec Sammartini (1701-1775), l'école de l'Allemagne du Nord avec Philippe-Emmanuel et Wilhelm-Friedemann Bach.

Le bagage des premiers symphonistes fut au départ le même dans toutes les écoles européennes. Il se trouva que Mannheim, par sa situation géographique privilégiée, par l'excellence de son orchestre, dont Burney disait qu'il était « une armée de généraux », par le libéralisme de sa classe aisée qui voyageait beaucoup en France et en Angleterre, fut pour ces innovations et leur propagande, un terrain plus fertile que les autres. Stamitz et son groupe étaient en relation constante avec tous les courants qui venaient des autres centres de recherches, de sorte que la synthèse des résultats partiels se trouva réalisée dans les œuvres de l'école palatino-bavaroise. C'est aussi grâce à leurs qualités de propagandistes que la pratique élaborée du nouveau style se répandit dans toute l'Europe. C'est à Mannheim que furent éditées pour la première fois leurs œuvres et qu'elles prirent leur essor dans le monde entier sous le beau vocable de *melodia germanica*.



Une mue différée

1732 Les registres de la paroisse de Rohrau, petit bourg autrichien au bord de la rivière Leitha, non loin de la frontière hongroise, mentionnent, à la date du 1er avril 1732, la naissance de Franciscus Josephus Haiden. Haydn indiqua la date du 31 mars dans une courte biographie parue en 1778. Comme Griesinger lui demandait plus tard la raison de cette discordance : « *Je suis né*, lui dit-il, *le 1er avril, ainsi qu'il est écrit dans le registre familial de mon père, mais mon frère Michael prétend que je suis né le* 31 *mars, parce qu'il ne veut pas qu'on dise que je suis venu au monde comme un poisson d'avril.* » Le nom Haydn, sous un grand nombre de graphies différentes, est encore répandu dans cette région.

Rohrau, qui donnait son nom à tout le comté environnant comptait au siècle dernier, vraisemblablement comme au temps de la jeunesse de Haydn, soixante-cinq maisons. Le village est situé au milieu d'une région assez marécageuse — son nom signifie plaine de roseaux — que Pohl qualifie de « sans charme ». La maison natale de Haydn existe encore aujourd'hui : c'est une grande bâtisse allongée, à laquelle l'imagerie du XIXe siècle nous a habitués. Loin d'apparaître à des yeux contemporains comme une « vilaine baraque de paysans » (Beethoven), elle leur semble l'habitation respectable d'artisans de village.

La maison natale de Joseph Haydn. Gravure de Hegi, 1830.

Le père, Mathias Haydn, avait épousé le 24 novembre 1728 Anna-Maria Koller, fille d'un juge cantonal de Rohrau qui, ayant servi comme cuisinière chez les seigneurs du voisinage, avait acquis dans ces fonctions des habitudes de propreté, de travail et d'ordre, auxquelles Haydn, dans sa vieillesse, rendra encore hommage. Mathias Haydn était maître charron et également juge cantonal. Il eut douze enfants, dont la moitié mourut en bas âge. Survécurent Franziska, l'aînée, morte en 1781, Joseph, le second, Anna-Maria, morte en 1802, Anna-Katharina, Johann-Evangelist, mort en 1805 et Johann-Michael, le second compositeur de la famille, qui naquit en 1737 et mourut en 1806.

Les parents de Haydn étaient des gens de bien, simples et vertueux. « *Ils m'ont*, confiait-il plus tard à Dies, *habitué avec sévérité dès la plus tendre enfance à la propreté et à l'ordre ; ces deux qualités sont devenues chez moi une seconde nature.* » Le respect de Haydn pour ses parents s'exprime d'ailleurs tout au long de ses dialogues avec Dies. Il laissa par testament une somme pour l'entretien de la tombe de son père.

Mathias Haydn, au cours d'un voyage qu'il avait fait à Francfort-sur-le-Main dans sa jeunesse, avait appris à jouer de la harpe. Il est certain que les concerts familiaux qui avaient lieu chaque soir dans la maison, concerts dans



La famille de Haydn à Rohrau. Dessin à la plume, 1837.



Haymbourg.

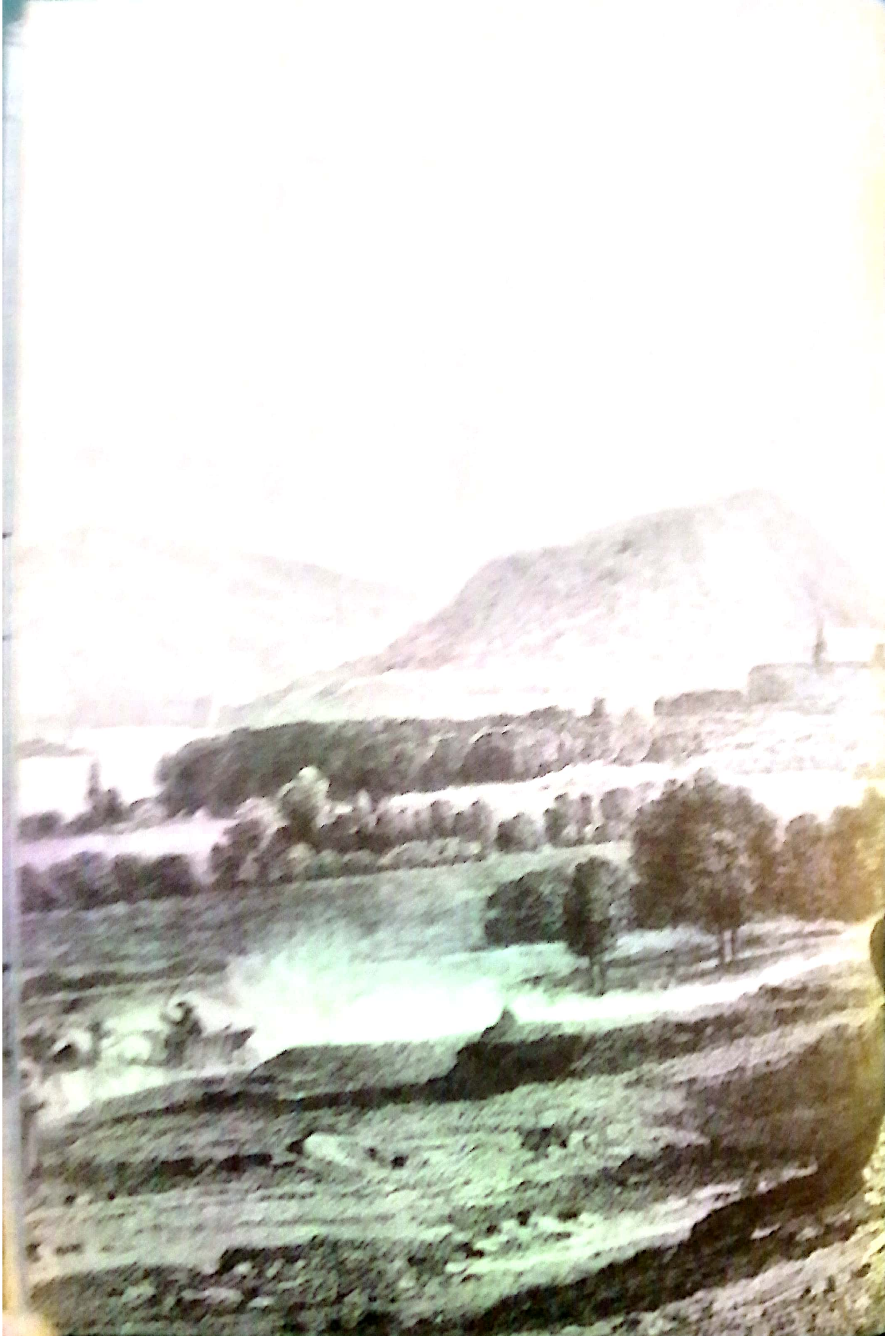
lesquels chacun tenait sa partie, furent à l'origine du destin de Joseph Haydn. Mathias ne douta jamais un instant que les rustiques enchaînements d'accords qu'il donnait en exemple à ses enfants ne fussent habiles, et même plus tard, lorsque ses deux fils, devenus savants, revenaient passer quelques jours sous le toit paternel, il n'accepta jamais de leur part le moindre conseil à ce sujet.

Le jeune Joseph en grandissant acquérait une jolie voix dont la notoriété se répandait dans tout le village. Ce don de la nature changea la destinée de ce petit paysan.

1740 Mathias Haydn avait un parent lointain qui, dans la petite ville de Haymbourg, à quelques lieues de Rohrau, exerçait les fonctions de maître d'école, auxquelles s'ajoutaient celles de maître de chapelle. Parce qu'il fallait bien que le jeune Joseph, « Sepperl [1] », apprît à lire et à écrire, et aussi parce que l'enfant, grâce à sa jolie voix, était une recrue de choix pour sa petite maîtrise, le cousin Frank persuada sans trop de peine Mathias de le lui confier et de faire son éducation. C'est donc à l'âge de six ans que Joseph Haydn commença à gagner sa vie au moyen de la musique. Le cousin l'emmena chez lui où il demeura deux ans « *pour y apprendre*

1. Diminutif de Joseph.

Environs de Haymbourg. ►





les rudiments de la musique, en même temps que les autres choses nécessaires à la jeunesse ».

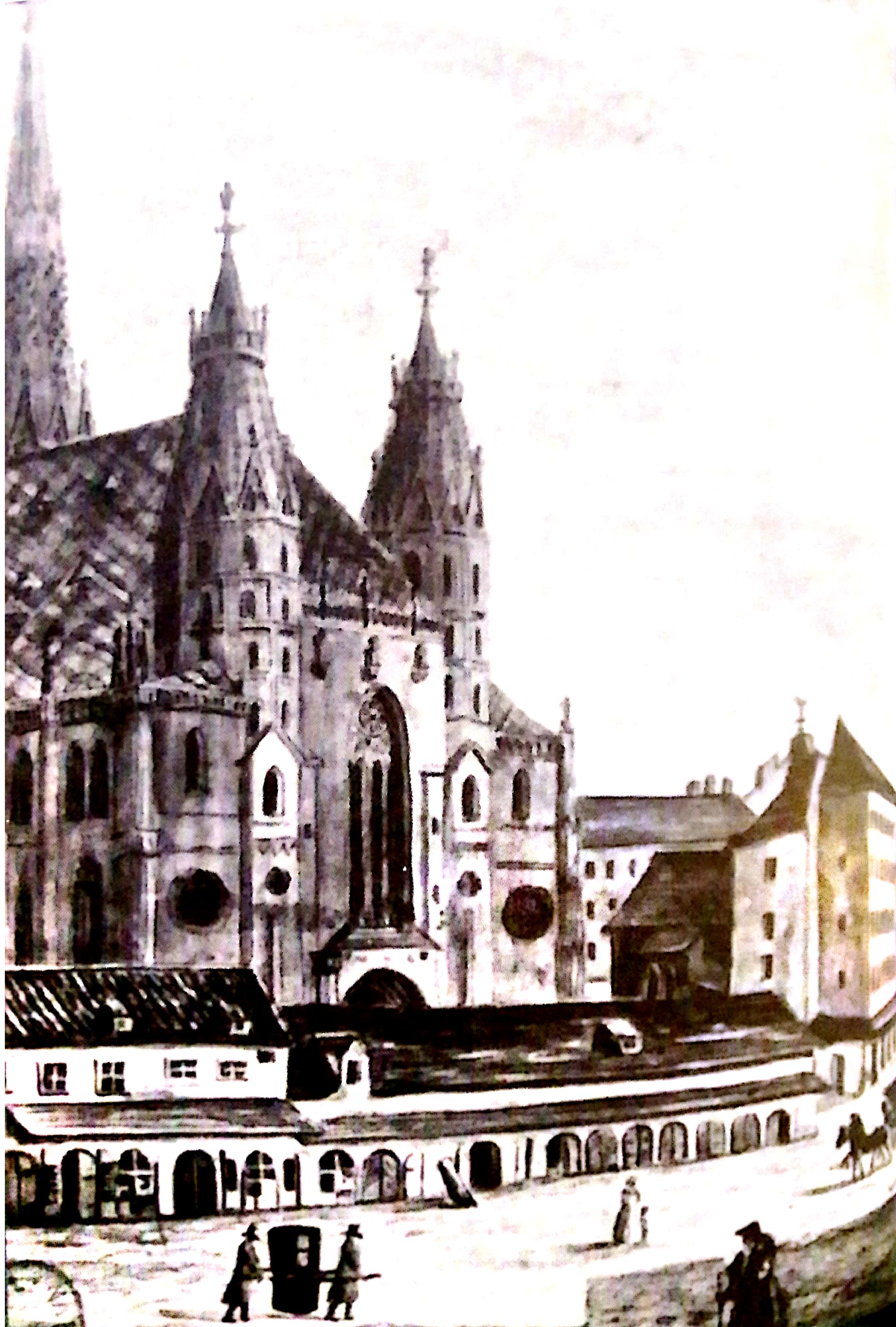
Un petit orchestre complétait le domaine sur lequel régnait le cousin Franck : Joseph se familiarisa ainsi avec tous les instruments usités à son époque et en pratiqua plusieurs, à la satisfaction de son précepteur, qui semble l'avoir utilisé à tous les pupitres, suivant les carences qui se produisaient dans son ensemble. C'est ainsi que la mort du timbalier fut pour le jeune Haydn l'occasion d'étudier les timbales, instrument pour lequel il eut toujours du goût. La pratique lui en resta toujours suffisante pour qu'à Londres, en 1791, il exécutât lui-même la partie de timbales d'une de ses symphonies à l'admiration des autres membres de l'orchestre.



Sans qu'il l'ait maltraité, il semble que le cousin ait exploité à l'extrême les dons de l'enfant. La femme de Franck lui servait en principe de mère, mais le fait qu'elle ait eu à aimer deux enfants qui étaient les siens propres, ne lui laissa sans doute qu'une tendresse relative pour le troisième qu'on lui imposait. Haydn ne l'accuse pas de l'avoir maltraité, mais, en maniaque de la propreté qu'il fut toute sa vie, il se plaint de sa saleté : très soigné de sa personne (il porta perruque dès cet âge et ne la quitta plus), il l'accuse simplement de désordre. Ce dernier vice semble avoir été le péché mignon de la famille, puisque Franck lui-même fut l'objet en 1740 d'une plainte pour désordre et mauvaise gestion dans sa charge de maître de chapelle. Le personnage, malgré quelques défauts de caractère — il fut même condamné à une amende pour avoir gagné au jeu avec des dés pipés —, n'arrive pas à être antipathique. Il apparaît avec le recul comme une sorte de bohème désordonné.

1742 Haydn passa ainsi deux ans de sa vie, puis son destin changea une fois encore : le curé de Haymbourg comptait au nombre de ses amis Georg Reutter [1], compositeur et maître de chapelle de la cour impériale. Reutter figure dans tous les bons dictionnaires de musique : né à Vienne en 1708, il y mourut en 1772. Anobli en 1740, il partagea ses fonctions à la Cour avec Pradieri jusqu'à la mort de ce dernier en 1757. Il est l'auteur de trente et un opéras et de neuf oratorios. Il avait en outre la charge de Maître de Chapelle de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne, ce qui l'obligeait à veiller au recrutement des jeunes chanteurs de la maîtrise. Au cours d'une visite qu'il fit au Curé de Haymbourg, il s'ouvrit à lui des difficultés qu'il rencontrait dans le renouvellement des enfants de chœur au fur et à mesure des carences causées par les mues. Il était naturel que son hôte lui proposât d'écouter le jeune Sepperl dont on disait grand bien. Une épreuve eut lieu, au cours de laquelle l'exécution d'un trille difficile décida Reutter à enrôler l'enfant dans la maîtrise de la cathédrale. L'accord des parents fut rapidement obtenu : on promit à Mathias Haydn d'assurer l'avenir de l'enfant, mais, comme il était encore trop jeune pour les projets qu'on avait à son endroit, il convenait d'attendre

1. Sur Reutter, voir Stollbrock, in *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, J.S. VIII, p. 161.



quelques mois qu'il ait huit ans révolus, pour que sa voix devienne propre, solide et agile. On suivit son conseil, Joseph apprit seul à solfier à l'italienne, fit des progrès étonnants et, au retour de Reutter, donna la meilleure impression.

A l'âge de huit ans, Joseph Haydn arrive à Vienne et fait connaissance avec le petit « univers concentrationnaire » de la maîtrise, cercle restreint mais trié sur le volet, logé à proximité de la Cathédrale. Les fenêtres du dortoir donnaient sur le cimetière qui entourait l'édifice, masse énorme qui, dans l'esprit des enfants, symbolisait l'immensité divine.

Le Chapitre de la Cathédrale versait annuellement au Maître de Chapelle sept cents gulden par enfant, pour son entretien et son éducation. Cette somme était, par définition, insuffisante. Au milieu du XVIII[e] siècle, les maîtrises avaient gardé sensiblement les mêmes principes d'éducation qu'au Moyen Age. Enseignement religieux, latin, écriture et calcul étaient censés compléter un enseignement musical, qui négligeait complètement la théorie au profit de la seule pratique. L'étude du violon et des instruments à clavier était, avec celle du chant, obligatoire [1]. On prévoyait même des cours de comédie... En fait, le service absorbait la majeure partie du temps des enfants et leur laissait peu de loisirs pour l'étude : deux demi-chœurs assuraient par alternance les offices journaliers de la cathédrale, les Vêpres étaient chantées par l'ensemble au complet. A ce service régulier venaient s'ajouter les fêtes, les processions, les enterrements, etc. Il ne faut donc pas s'étonner si l'éducation générale de Haydn laissa à désirer et si son allemand se borna toujours au patois de son village.

Pratiquement, lorsqu'il eut assez appris pour assurer sa charge d'enfant de chœur, on mit un terme définitif à sa culture générale. On exploitait les enfants au maximum, en chargeant les plus anciens et les plus doués d'éduquer leurs cadets : Joseph devint ainsi le moniteur de son frère Michaël, lorsque ce dernier vint le rejoindre quelques années plus tard à la Maîtrise. « Quand vous auriez douze enfants, avait dit Reutter à Mathias Haydn, je m'occuperais d'eux tous. » En effet, après Michaël, ce fut Johann qui vint s'enrôler dans la maîtrise.

---

1. L'étude des instruments à clavier comportait alors la réalisation à vue d'une basse chiffrée, ce qui laisse tout de même supposer une certaine connaissance de l'harmonie au moins empirique.

Vienne : Cathédrale Saint-Étienne.
La maîtrise était logée dans le bâtiment à quatre étages, à droite.

Aucun enseignement concernant la composition musicale n'était prévu pour les enfants de chœur. C'est sans doute par mimétisme infantile que Haydn s'essaya à écrire. Reutter, dont il ne reçut jamais que deux leçons de musique théorique, le surprit un jour composant un *Salve Regina* à douze voix. « *Je croyais alors*, confiait plus tard Haydn à Griesinger, *que tout se passait bien, pourvu que le papier à musique fût joliment rempli* [1]. » Reutter examina l'œuvre, rit de bon cœur et ajouta : « Stupide gamin, deux voix ne te suffisent-elles pas ? » Au lieu d'ailleurs de lui apprendre à superposer correctement ces deux voix, il profita du goût de l'enfant pour la création musicale, en lui donnant la fastidieuse besogne de varier la musique des vêpres et des motets à sa place. C'est donc de conseils glanés à droite et à gauche, et aussi de la fréquentation quotidienne de modèles musicaux, dont son intelligence assimilait à son insu l'essence profonde, que dut se contenter Joseph Haydn en guise d'études théoriques.

La nourriture corporelle était d'ailleurs aussi négligée que la nourriture intellectuelle. Les enfants, pour assouvir leur faim, guettaient les occasions où la maîtrise prêtait son concours à des festivités mondaines, au cours desquelles ils avaient licence de se bourrer de gâteaux. On conçoit que Haydn, lorsqu'il eut découvert ce stratagème, fut pris d'un grand zèle pour surpasser tous ses condisciples ; il eut ainsi souvent l'occasion d'améliorer l'ordinaire de la maîtrise.

L'enfance de Joseph Haydn se déroula donc sans éducation véritable qui lui permît de s'assurer un avenir stable. Il était maintenant âgé de dix-huit ans, et sa voix muait. Malgré les efforts qu'il s'imposait pour camoufler sa voix d'homme naissante, il ne put empêcher l'Impératrice de s'apercevoir du stratagème : au cours des festivités qui avaient lieu annuellement à Kloster-Neuburg en l'honneur de Saint Léopold et auxquelles la Maîtrise prêtait son concours, elle jugea qu'il « piaillait » et pria Reutter de le remplacer. Son frère Michael fut choisi et chanta à la satisfaction de tous ; l'Impératrice lui remit vingt-quatre ducats pour le récompenser. Comme Reutter lui demandait ce qu'il ferait de tout cet argent, l'enfant répondit qu'il « enverrait douze ducats à son père pour le dédommager de la perte d'un de

1. Cf. Strawinsky prétendant n'être pas compositeur, mais calligraphe.

ses bestiaux et qu'il le priait de garder les douze autres jusqu'à ce que sa voix se brisât ». Reutter prit l'argent, mais oublia toujours de le rendre...

La dure loi de la Maîtrise voulait en effet qu'on fût purement et simplement renvoyé sans argent à la mue. C'est ce qui arriva à Joseph. Il convient de se méfier de l'authenticité de l'histoire suivante, que rapporte Griesinger et dont voici, dans Framery [1], la relation. Nous ne résistons pas à l'envie de citer ce morceau de littérature, dont l'abbé Delille eût apprécié le style :

« Reutter, maître de chapelle de la Cathédrale, craignant que son jeune enfant de chœur ne vînt à perdre son beau DESSUS, l'honneur de son église, résolut de le fixer par cette opération que la barbarie inventa et que des prêtres du culte de Jésus osèrent tolérer, à l'imitation des prêtres du culte de Cybèle. Il en fit la proposition à Joseph, en la lui présentant sous le rapport avantageux et sans lui en faire connaître toutes les conséquences : le jeune innocent qui n'aimait encore que la musique, qui n'avait de désirs que celui de conserver sa voix, y consentit de très grand cœur. Le jour et l'heure sont convenus ; le chirurgien est averti ; tous les préparatifs sont faits ; c'est demain à dix heures du matin que l'opération sera faite !... Par hasard, une affaire appelle à Vienne le père de Haydn ; il y arrive à huit heures, son premier soin est d'aller voir son fils : l'enfant se jette dans ses bras et lui annonce avec une joie naïve que sa voix, tant admirée de tout le monde, cette voix dont il attend sa fortune, va être encore embellie, et qu'au moyen d'une opération *légère*, elle le sera pour toujours. Le père, qui se fait expliquer la nature de cette opération, est indigné ; il détaille à son fils les dangers qui en résulteraient, les privations qui en seraient les suites et ne le trouve sensible qu'à la douleur physique qu'il lui faut appréhender ; puis sur-le-champ il court chez Reutter, l'accable de reproches, le menace d'aller le dénoncer aux magistrats comme coupable d'avoir abusé de l'innocence d'un enfant pour compromettre sa virilité, même sa vie, à l'insu de son père ; d'avoir enfin voulu violer les lois de l'État, de la nature et de la religion : Reutter, confus et redoutant un éclat qui

1. *Notice sur Joseph Haydn, associé étranger de l'Institut de France, membre de la classe des Beaux-Arts*... par M. Framery, son correspondant. — A Paris, chez Barba, 1810.

pouvait le perdre, s'excusa le mieux qu'il lui fut possible et promit de n'y plus songer. Deux heures plus tard, l'Allemagne, l'Italie, l'Europe auraient eu un chanteur qui sans doute se serait distingué ; mais en acquérant ce talent éphémère, la république musicale aurait perdu un compositeur vigoureux, noble, fier et toujours aimable, qu'une imagination brûlante, inépuisable et variée a élevé au-dessus de tous ses rivaux : deux heures plus tard, Haydn eût continué d'être un enfant ; il lui fut permis de devenir un homme, et ce fut un homme en effet ! »

1749 C'est en novembre 1749 que Haydn, âgé de 18 ans, chassé de la maîtrise, passa une nuit dehors, errant dans les rues de Vienne sans un sou en poche. Le hasard lui fit rencontrer le lendemain celui qui fut son bon génie, le ténor Spangler, choriste à la cathédrale. Spangler, logé à l'étroit avec femme et enfants ne put lui offrir qu'une mansarde et le réconfort d'une proche présence. Haydn devra désormais consacrer les années qui viendront à gagner un pain amer. Ne pouvant obtenir aucun subside de ses parents, deux solutions lui restaient : entrer dans les ordres ou faire ce que font en rongeant leur frein tous les musiciens pauvres, les besognes nombreuses que, par ses débouchés assurés, peut procurer la musique que nous nommons aujourd'hui « de variétés ». Il choisit dans l'immédiat la seconde solution : n'en tirons aucune conclusion sur un manque de sens religieux qu'on a cru déceler chez Haydn depuis quelques années[1] et qui serait en contradiction avec l'image du bigot que nous a léguée le folklore haydnien du XIXe siècle. Il songea cependant à entrer dans l'ordre des Servites (les Blancs-Manteaux) et entreprit à cet effet, au printemps de 1750, un pèlerinage à Mariazell. Il en profita pour essayer de se faire engager dans la maîtrise, en faisant valoir qu'il avait fait partie de celle de Saint-Étienne. Il ne gagna dans cette aventure que huit jours d'invitation au Monastère et le fruit d'une collecte organisée à son intention.

1. Voir Sondheimer, *Joseph Haydn*, p. 31, note.

Mariazell.





« Gassatim... »

Les arrangements, les compositions légères, les leçons de clavecin et d'accompagnement, en un mot toutes les besognes fastidieuses et difficilement nutritives de la musique, assuraient maintenant à Joseph Haydn une vie modeste. Il faisait partie comme violoniste de ces orchestres fort à la mode dans la très mélomane Vienne du XVIIIe siècle, qui, l'hiver, jouaient dans les bals, l'été dans les rues, toujours assurés du bon accueil des riches bourgeois sous les fenêtres desquels ils donnaient une sérénade et qui, souvent, commandaient une œuvre au chef de la troupe. C'est de cette époque que datent la plupart des Cassations, des Nocturnes et des Divertissements, dont quelques-uns seulement ont été jusqu'ici édités. Sandberger, et après lui certains critiques anglais, frappés par la « joyeuse concision [1] » des quatuors des op. 1, 2 et 3, y voient des œuvres de jeunesse et les datent de cette époque. De fait, dans le *Entwurfkatalog* de 1765, Haydn classe ceux qu'il y consigne parmi les *Divertimenti*, ne faisant aucune différence entre ces deux sortes de compositions. La séparation en deux genres bien distincts des œuvres de cette période ne fut matérialisée par lui que beaucoup plus tard, dans le catalogue d'Elssler en 1805. Il semble qu'il faille assigner aux op. 1-3 une date plus tardive, si l'on prend à la lettre l'assertion de Haydn,

1. « *Jovial terseness.* » L'expression est de Sondheimer (*Haydn*, p. 3), qui pense en allemand et écrit en anglais. Il est d'ailleurs opposé à l'opinion de Sandberger.

Chodowiecki : *Leçon de clavecin.*

suivant laquelle il composa des quatuors sans autre interruption que celle qui va de 1772 à 1782, car la date de composition de l'op. 9, historiquement établie comme ayant eu lieu en 1768, implique, pour les op. 1-3 qui le précèdent, une période prenant fin nécessairement vers 1767 et ayant commencé après les années 60. Les travaux les plus récents permettent de plus en plus de pencher vers cette opinion.

Spangler cependant ayant déménagé, Haydn fut contraint de trouver un nouveau logis. Il obtint d'un riche bourgeois, Buchholz, le prêt, sans intérêt ni délai de remboursement, de cent cinquante florins (il léguera par reconnaissance cent cinquante florins à sa petite-fille). Cette somme lui permit de se loger au nº 1220 de la Place Saint-Michel, et, tout en continuant les occupations précédentes, de poursuivre seul ses études théoriques. Continuant sa dure carrière d'autodidacte pauvre, il achète les traités de Fux et de Mattheson et, pour la bonne bouche, les six premières sonates de Karl-Philippe-Emmanuel Bach. « *Alors je ne m'éloignai plus de mon clavecin avant de les avoir jouées et rejouées, et qui me connaît à fond, doit savoir que je dois beaucoup à Emmanuel Bach, car je l'ai compris et je l'ai étudié avec application.* »

C'est de cette époque que date la *Missa brevis* en *fa* pour deux soprano solo, chœur, deux violons et basse. Il est impossible d'étayer sur des bases critiques sérieuses l'opinion de Schnerich, suivant laquelle cette messe aurait peut-être été écrite à l'époque de la Cathédrale Saint-Étienne, et les deux voix de soprano destinées à Haydn et à son frère. Pohl dit que « dans le catalogue thématique des œuvres de Haydn (EK) cette messe n'a été ajoutée qu'ultérieurement, car elle était complètement sortie de l'esprit de son auteur. Un hasard seul la fit retomber en sa possession ».

Le hasard qui, il faut bien le dire, fit souvent bien les choses dans la jeunesse de Haydn, voulut maintenant que le troisième étage de la maison où se trouvait son galetas, fût habité par Métastase. De son vrai nom Trapassi, dont Metastasio est la traduction inexacte, cet Italien (abbé, mais il l'avait peut-être oublié lui-même), que le monde entier tenait pour un génial poète et qui ne fut rien de plus qu'un bon librettiste, remplissait à la Cour les fonctions de *poeta cesareo*, s'occupant surtout de l'ordonnance des divertissements. Grâce à lui, Haydn put devenir l'accompagnateur de Marianne Martinez, fille d'une de ses amies,



Vienne : Place Saint-Michel



Porpora

puis devenir une sorte d'élève-factotum du professeur de chant de celle-ci, le célèbre Porpora. « *Je fis la connaissance du fameux chef d'orchestre Porpora, dont les leçons étaient avidement recherchées et qui sans doute à cause de son âge, cherchait un jeune aide qu'il trouva en ma personne.* » En réalité, il lui fallait surtout brosser les habits et cirer les souliers, et ruser pour obtenir le moindre conseil de composition de son maître, dont le caractère bourru et la saleté corporelle étaient pour sa délicatesse une pénible épreuve. « *Les Asino, Coglione, Birbante, ne manquaient pas, ni les bourrades ; mais je supportais tout, car je fis chez Porpora de très grands progrès en chant, en composition et en langue italienne.* » (Griesinger.)

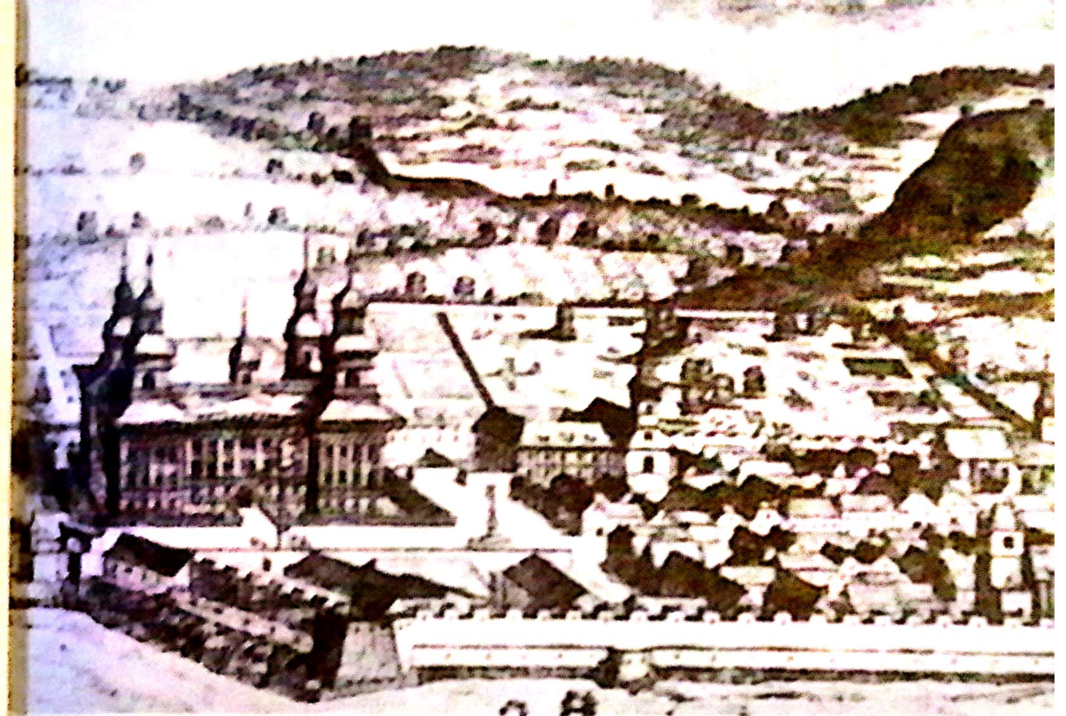
1751 C'est de cette époque qu'il faut dater la première œuvre scénique de Haydn. La musique s'en est malheureusement perdue. On lui avait commandé une *Nachtmusik* destinée à être jouée « gassatim [1] » pour la femme d'un acteur fort en renom du nom de Kurz. Ce dernier avait créé et rendu populaire un personnage comique, Bernardon, avec lequel il faisait courir tout Vienne. Enthousiasmé par la musique de Haydn, il se précipita dans la rue après la sérénade, le traîna chez lui et lui demanda d'improviser au clavecin sur le thème de Bernardon tombé à l'eau et se débattant, scène dont il mimait les gesticulations à plat ventre sur deux chaises. « Voyez, je nage, je nage », criait Kurz à Haydn qui, d'emblée attaqua une mesure à six-huit, ce qui finit par persuader son admirateur de lui confier la composition de *Der neue krumme Teufel* pour vingt-quatre ducats. Au cours des quelques représentations qui suivirent, mais dont le cours fut interrompu par suite d'allusions politiques dans le texte, le nom de Haydn figurait dans le programme, chose exceptionnelle à l'époque.

Porpora comptait parmi ses élèves de chant la maîtresse de l'ambassadeur de Venise, Correr. Haydn, qui le secondait comme accompagnateur, put ainsi faire un séjour de trois mois, bien payé, aux eaux de Mannersdorf où cette aimable personne avait coutume de se rendre. Il pénétrait ainsi dans une société qui fut toujours utile aux musiciens. Il y fit la connaissance du Baron Fürnberg qui, désormais, l'invita souvent à sa résidence de Weinzierl, à quelques lieues de Vienne, pour s'y livrer avec quelques amis, son confesseur et son intendant, à sa passion de la musique de chambre. Haydn composa à cette occasion des quatuors « dont le succès lui donna le courage de persévérer dans ce genre [2] ». S'agit-il de quatuors qui se sont perdus, s'agit-il de *divertimenti* ? Nous n'en savons rien, sinon qu'il est peu probable qu'il s'agisse des op. 1 à 3.

1. *Gassatim*, du mot allemand « Gasse », rue, affublé d'un suffixe latin. Jouer *gassatim* signifiait jouer dans la rue. Est-ce la véritable étymologie de « cassation » ?
2. Griesinger.

1759 En 1759, sur la recommandation de Fürnberg, Haydn fut engagé en qualité de Directeur de la musique du Comte Morzin. Son activité s'exerçait en été à Lukarec, au sud de Pilsen, en hiver à Vienne. Il recevait deux cents gulden par an, le gîte et le couvert à l'office. Il se maria à cette époque, mais secrètement, devant par contrat rester célibataire : parmi ses élèves, Haydn avait à Vienne les deux filles d'un coiffeur, Keller. Il s'amouracha de la plus jeune qui ne le paya pas de retour et préféra entrer au couvent. Pour se consoler et pour faire plaisir à Keller qui ne pouvait la caser, il épousa l'aînée à la Cathédrale Saint-Étienne le 26 novembre 1760. Il avait 28 ans, elle 32. Maria-Aloysia est passée à la postérité, comme Xantippe, épouse acariâtre d'un génie auquel elle ne comprenait rien. « *Elle n'a aucune qualité*, disait Haydn, *et il lui est complètement indifférent que son mari soit cordonnier ou artiste.* » Il la supporta avec patience jusqu'en 1800, date où elle mourut, sans même qu'elle ait pu lui donner la consolation d'un enfant.





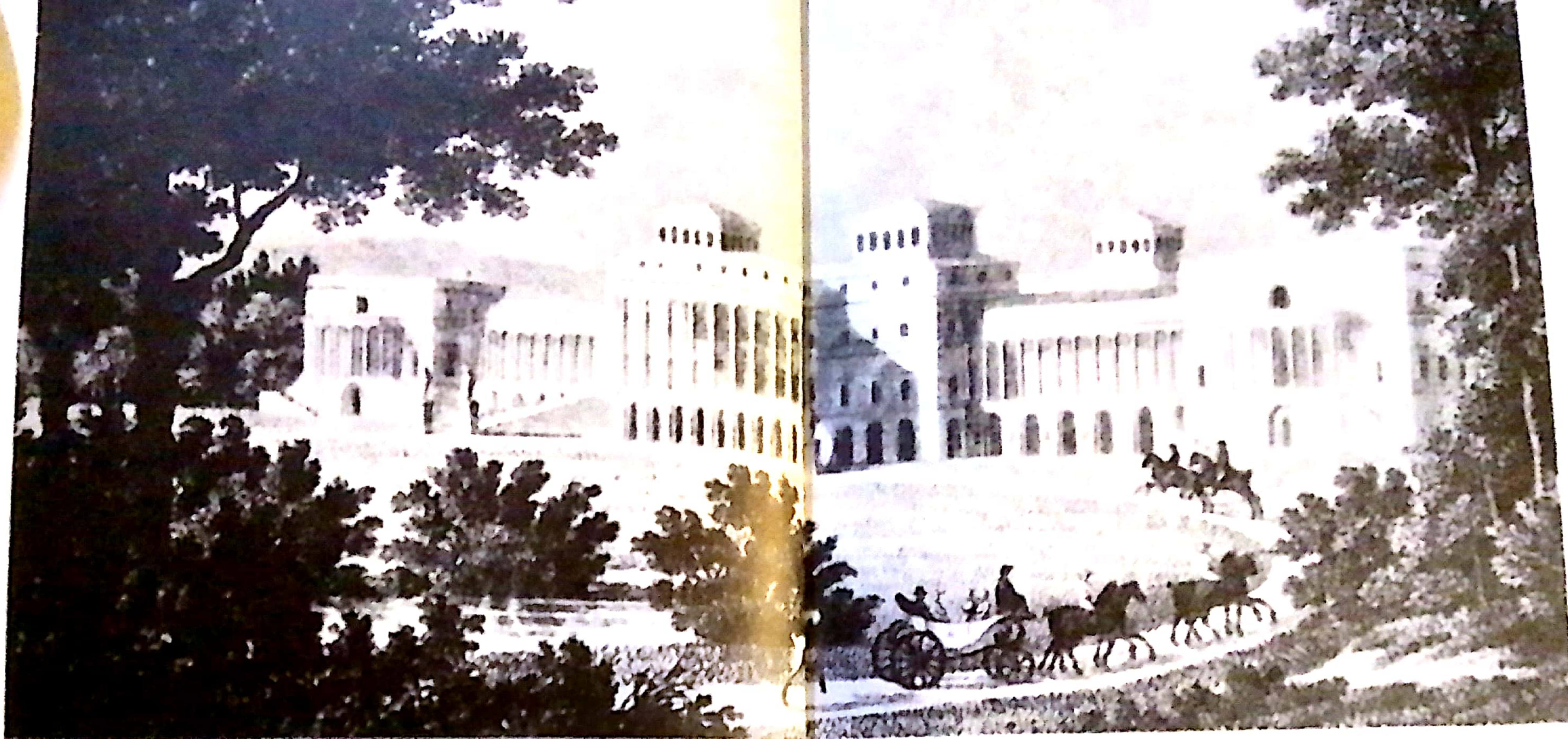
Vue générale d'Eisenstadt

Des revers de fortune, quelque temps après, contraignirent Morzin à restreindre son train de vie : l'orchestre et son chef reçurent congé. Fort heureusement pour Haydn, le Prince Paul-Antoine Esterhazy, qui résidait dans la ville hongroise d'Eisenstadt, cherchait, pour seconder son maître de chapelle Werner, vieillissant, un jeune adjoint : son choix se porta sur Haydn dont il avait pu apprécier les qualités chez Morzin. Par contrat passé à Vienne le 1er mai 1761 entre Haydn et le secrétaire du Prince, il devenait *Vizekapellmeister*. Les quatorze articles qui le liaient désormais à sa nouvelle fonction ont souvent été reproduits *in extenso* : nous ne ferons que les résumer.

Le premier paragraphe réserve les droits de Werner, auquel Haydn reste en principe subordonné.

Le second oblige le Vizekapellmeister à conserver une réputation de sobriété et d'honorabilité en général. Il règle de plus toutes les questions d'« uniforme » (nous dirions « livrée »).

Le troisième l'engage à donner un bon exemple à ses subordonnés et à éviter toute familiarité avec eux.



Château d'Esterhazy à Eisenstadt.

Il s'oblige par le quatrième à écrire sur-le-champ toute composition qui lui sera commandée par le prince. Il ne pourra communiquer sa musique à personne, moins encore la faire copier, et ne composera pas pour autrui sans en demander l'autorisation.

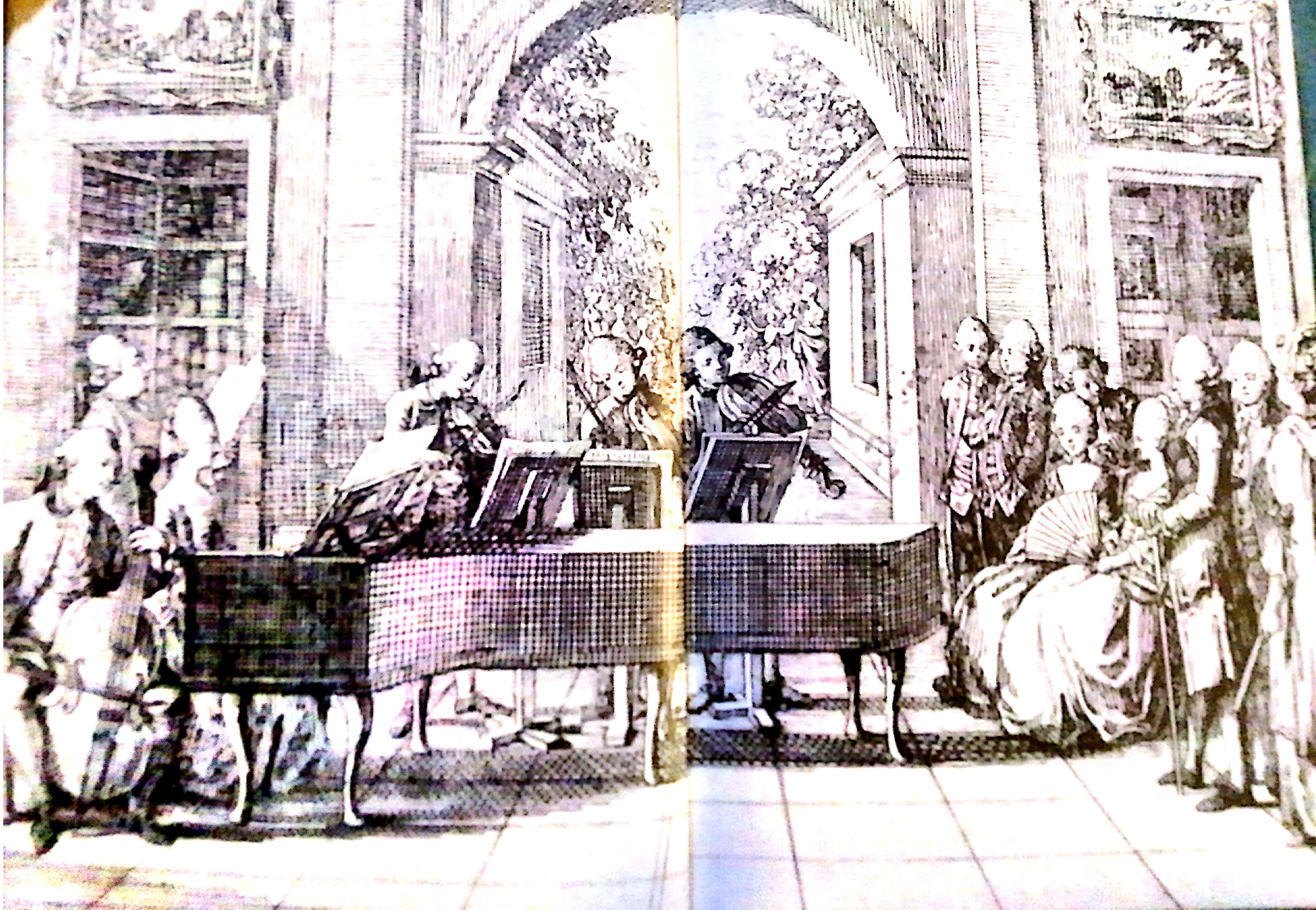
Soit à Vienne, soit dans les résidences extérieures, Haydn se tiendra dans l'antichambre avant et après le dîner pour prendre les ordres relatifs à l'exécution de musique. Il devra en outre veiller à l'assiduité des musiciens aux répétitions, noter les absents, accorder les congés.

Il devra (§ 6) régler les petits différends entre les musiciens, afin de ne pas importuner S. A. par des niaiseries, sauf si la querelle est assez grave pour qu'il en rende respectueusement compte à S. A.

Il devra (§ 7) veiller au bon état des instruments et des partitions.

Il veillera à l'instruction des chanteuses, afin qu'elles n'oublient pas à la campagne les leçons coûteuses prises à Vienne. Haydn s'engage de plus à s'exercer sur les instruments qu'il pratique.

Chodowiecki Le Conce



On veut bien (§ 10) laisser à Haydn le soin d'apprécier lui-même tous ses devoirs, et l'on espère qu'il fera tout ce qui est en son pouvoir pour mettre la musique du prince sur un pied qui lui fasse honneur.

En contrepartie, il recevra quatre cents florins par an. Il mangera à la table des « officiers » (c'est-à-dire à l'office), ou recevra, s'il se déplace, un demi-gulden par jour.

Ce contrat est valable pour trois ans au moins. S'il veut partir après ces trois ans, Haydn devra en avertir six mois à l'avance.

Le paragraphe 14 lui promet la charge de Maître de chapelle, lorsqu'elle sera vacante, si S. A. est satisfaite de ses services. Sinon, S. A. se réserve le droit de le congédier à tout moment.

On a souvent souligné le caractère draconien de ce contrat. Quoique quelques adoucissements y eussent été apportés par la suite (notamment dans le quatrième paragraphe), il ne semble pas que Haydn en ait ressenti la sévérité. C'était à prendre ou à laisser : prenant, c'était la possibilité de créer une œuvre de longue haleine, par l'assurance d'une vie matérielle régulière. Composer sur commande ou composer tout court, cela fut toujours la même chose pour un compositeur : on ne saurait avoir assez de contraintes pour mettre sa musique à l'abri des tentations de la liberté.

De 1761 à 1766, Eisenstadt fut le séjour permanent de Haydn. Il n'y séjourna plus tard que l'hiver, lorsque la résidence d'Esterhaz fut construite. Des transformations ultérieures avaient adouci le caractère militaire primitif du château bâti en 1683. Le Prince y entretenait une cour nombreuse. Sa mère, alors qu'elle exerçait la tutelle en 1728, avait dès cette date engagé un Maître de Chapelle : Werner. Pohl dit de lui qu'il fut « enterré vivant » à Eisenstadt. Élève de Fuchs, tenant de la vieille école, il ne vit pas sans amertume le jeune Haydn le remplacer. *Modehansl* et *Gesanglmacher* étaient les épithètes qu'il lui attribuait (snob, chansonnier).

En 1761, l'orchestre qui était placé sous les ordres de Haydn était ainsi composé : trois violons, un violoncelle, une contrebasse. Les instruments à vent étaient prélevés sur la musique militaire. A cette maigre troupe, s'adjoignaient « les chœurs » (deux sopranos, un alto, deux ténors, une basse). Dès l'arrivée de Haydn, cet effectif s'augmenta de deux hautbois, deux bassons, un flûtiste, deux cornistes et quelques cordes.

Paul-Antoine Esterhazy de Galatha était devenu majeur

Gloriette où Haydn travaillait à Eisenstadt.





en 1734. Il avait un grand intérêt pour la musique et pratiquait lui-même le violon et le violoncelle. Marié à la Marquise de Lunati Visconti de Lorraine, il n'en eut pas d'enfant. Il s'était distingué pendant la guerre de Sept Ans et avait été à même de mettre à la disposition de sa souveraine un régiment de hussards entretenu à ses frais. Il mourut peu de temps après l'engagement de Haydn, le 18 mars 1762.

1762 Son frère lui succéda. Surnommé, comme Laurent, « le Magnifique » *(der Prächtige)*, il aimait le luxe et le faste. Il fut en 1770 élevé au maréchalat par Marie-Thérèse. Il avait visité la France, il voulut avoir aussi son Versailles : aussi fit-il construire à l'extrémité méridionale du Lac de Neusied le château auquel il donna son nom, Esterhaz. La nouvelle résidence fut habitable à partir de 1766 : il ne la quitta plus guère alors.

Le 1[er] juillet 1762, la musique princière est réorganisée. Voici quels étaient à cette date ses membres :

Violonistes : Tomasini, Guernier, Heger, Nigst, Sturm.
Violoncelliste : Weigl.
Contrebassiste : Kühnel.
Flûtiste : Sigl.
Hautboïstes : Kapfer (J.-M.), Kapfer (J.-G.)
Bassons : Hinterberger, Schwender.
Cors : Knoblauch, Steinmuller (les six derniers faisant aussi partie de la musique militaire).
Sopranos : Anna-Maria Scheffstlos, Barbara Fux.
Alto : Eleonore Jäger.
Ténors : K. Friberth, J. Dietzl.
Basse : Griessler.
Organiste : Novotny.

1765 En 1765, le jeune frère de Haydn, Johann-Evangelist, alors âgé de 22 ans, fut engagé comme ténor.

C'est à cette époque que fut dressé le *Entwurfkatalog*. L'œuvre de Haydn jusqu'en 1765 se composait déjà d'une trentaine de symphonies, de dix-huit quatuors, d'un grand nombre de divertissements, cassations, sérénades, etc., dix-huit trios à cordes, de nombreuses compositions pour le piano, soit seul, soit en groupe. On trouve dans le *Entwurfkatalog* un grand nombre de compositions pour le *baryton*[1]. Cet instrument, délaissé aujourd'hui, comptait alors quelques

1. Baryton (italien : *Viola di Bordona*) : viole de gambe à six ou sept cordes. De nombreuses autres cordes résonnant par sympathie étaient disposées sous les premières. On pouvait également pincer ces cordes de résonance avec le pouce.

Nicolas Esterhazy le Magnifique

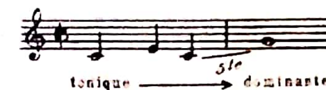
fervents, dont le prince Esterhazy, qui avait pour lui une passion. Ceci explique la quantité invraisemblable d'œuvres pour le baryton laissées par Haydn (environ 150). Il s'y exerça à une époque, croyant par là s'attirer les compliments du prince : il ne réussit qu'à susciter la jalousie et se fit sèchement renvoyer aux besognes habituelles de sa charge.

On a vu dans le premier chapitre que la tâche des prédécesseurs de Haydn avait été de rejeter tout ce qui, dans l'ancien style, n'allait pas dans le sens d'une expression théâtrale, de faire un choix des moyens propres à servir un art dont la vertu expressive serait antérieure à la conception de l'œuvre et non une résultante de l'œuvre terminée. Zélateurs d'une nouvelle esthétique, ils ne voyaient dans le vieux style fugué que l'image d'un formalisme doctoral, alors qu'il était en réalité la meilleure possibilité d'organisation du chaos émotionnel, tant que la musique n'avait pas l'ambition de *représenter*. Il arriva à cet art ce qui arrive finalement à tout art dont les moyens ne sont plus adaptés au but : il se « pompiérisa ».

Livrée aux démons du subconscient, la musique risquait de se détruire elle-même, de sombrer dans une invention perpétuelle de motifs, de thèmes, de dessins mélodiques sans rapport entre eux. Il était nécessaire qu'un rigorisme formel vînt endiguer le flot impur des épanchements impudiques, que la dialectique fût de nouveau souveraine de la matière sonore. Haydn fut peut-être le premier à avoir senti le besoin d'infuser au nouveau style la logique interne qui régnait dans la fugue. Intellectuel sans doute par réaction de classe, il fut peut-être formaliste par réaction d'autodidacte, le fait n'est pas rare. A la réaction des pré-classiques pour un art d'expression, succéda donc tout naturellement chez Haydn une réaction pour une organisation rationnelle des moyens d'expression. Cette exploration de l'absurde qu'est l'œuvre d'art est chez lui méthodiquement préparée : il ne s'agit pas de se lancer dans l'aventure au risque de s'y perdre, mais d'avancer pas à pas, de poser des jalons, d'établir des relais, de garder toujours des liaisons avec le premier poste. Il s'agit maintenant d'organiser le discours musical de façon que ce que l'oreille perçoit dans l'instant puisse, par un lien plus ou moins apparent, se rattacher toujours à ce qu'elle a perçu précédemment. Ce besoin de Haydn, qu'on ne voit apparaître que çà et là dans ses premières œuvres, nous le verrons s'épanouir tout au long de son œuvre, nous suivrons pas à pas les étapes de son évolution vers une rationalisation idéale de la pensée musicale. Jusqu'à la date du *Entwurfkatalog*, c'est-à-dire vers 1765, cette démarche n'est peut-être pas consciente, mais elle est visible, particulièrement dans les dix-huit premiers quatuors (*op.* 1, 2, 3) et, si aucune raison ne permet de décider que l'ordre de leur numérotage corresponde à leur ordre chronologique, il n'en reste pas moins qu'un progrès énorme se manifeste entre le premier et le dix-huitième quatuor sur le plan de l'organisation du discours musical.

Le besoin de rattacher ce que l'oreille perçoit à ce qu'elle a perçu se fait sentir aussi bien dans la mélodie que dans l'harmonie, sur deux mesures ou sur toute une phrase. Le problème, en supposant que Haydn se le soit posé consciemment, pourrait être formulé ainsi : étant donné un élément musical quelconque, le reproduire avec des mutations qui, tout en altérant la forme afin de le rendre fécond, en garderont l'essentiel, de façon que l'oreille le rattache au modèle qui lui a donné naissance.

On sait que la fugue donnait lieu dans certains cas à une « mutation » mélodique, afin que la courbe tonique dominante du sujet soit remplacée par la courbe dominante tonique de la réponse. Il est absolument légitime pour l'oreille et pour l'esprit que le sujet :



devienne :



dans la réponse et que l'auditeur perçoive (2) comme issu de (1), sinon comme (1) lui-même, transposé à la quinte. La mutation de la quinte en quarte, de l'octave en septième, etc., sont chose courante et nécessaire dans l'art de Bach et des polyphonistes en général :



Chez Haydn, le procédé sera amplifié : entre le modèle

et ses imitations, des différences plus grandes se manifestent. Dans le troisième mouvement (presto) du quatuor *op.* 2, n° 3, les trois dernières notes du motif initial qui, mélodiquement, ont entre elles les relations suivantes : unisson — seconde mineure descendante :



affectent par la suite les formes suivantes, sans que jamais, pour l'oreille, le moindre doute s'élève sur leur origine :



Dans le premier cas, la seconde descendante est remplacée par une seconde ascendante, dans le second, l'unisson est remplacé par une seconde majeure descendante, dans le troisième, la seconde mineure est remplacée par une seconde majeure.

A la mutation mélodique se superpose plus loin la mutation rythmique :



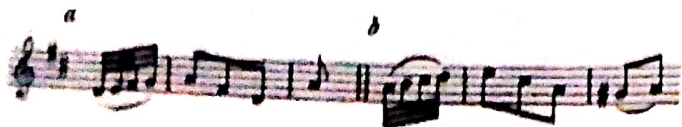
Une blanche remplace la noire dans les deux cas, une septième remplaçant l'unisson.

La mutation rythmique est courante dans les premières œuvres, soit par contradiction pure et simple d'un dessin, d'un motif :



(*quatuor op.* 2, n° 1)

soit par transformation d'un rythme masculin en rythme féminin, ou l'inverse :



(*quatuor op.* 3, n° 3)

soit encore par étalement d'un trait sur un plus grand intervalle, ou le contraire :



(a) devenant (b)
(*quatuor op.* 3, n° 3)

soit enfin par variation :



(*quatuor op.* 3, n° 3)

exemple dans lequel la dernière mutation est variée en remplacement de la forme plus simple :

Citons encore :



(*quatuor op.* 2, n° 4).

La mutation devient donc chez Haydn un procédé de développement qui consiste à profiter de la persistance auditive d'un élément musical pour en modifier plus ou moins le caractère rythmique ou mélodique, sans que l'ensemble rythme-mélodie cesse d'être perçu sous la forme qui en résulte comme provenant du modèle préétabli.

Ce procédé joue le rôle d'élément ordonnateur du chaos émotionnel. Le travail de *composition*, s'opposant à l'invention libre, est perçu dès le début par Haydn, comme nécessaire à l'élaboration du discours musical.

Nous ne prétendons certes pas que Haydn ait inventé ces procédés de développement : on pourrait en faire une ample moisson dans les œuvres de ses prédécesseurs ou de ses contemporains. Mais, par une prise de conscience nette des possibilités dialectiques qu'ils offraient à la pensée musicale, Haydn aiguilla cette pensée dans une direction opposée à celle que consciemment lui avaient fait prendre les pré-classiques. Stendhal, qui a dit beaucoup de bêtises sur la musique en général et sur celle de Haydn en particulier, a cependant saisi la particularité de son génie lorsqu'il écrit (*Vie de Haydn*, lettre VIII) : « Il commence par l'idée

la plus insignifiante, mais peu à peu cette idée prend une physionomie, se renforce, croît, s'étend, et le nain devient géant à nos yeux étonnés. »

Chez Haydn, l'invention des motifs tend à cesser dans les premières mesures, pour laisser la place à une invention d'agencement des motifs. Le choix, dans l'infinité des agencements possibles, lui semble suffisant pour justifier son travail de créateur. On a toujours un peu tendance à penser que le travail d'exploitation des thèmes commence avec la « partie centrale ». En vérité, il commence chez Haydn dès la seconde mesure ; un thème, une période sont déjà, chez lui, un développement. Dans toutes ses œuvres se manifeste le besoin de justifier ce qu'il dit dans une mesure par une référence à l'une de celles qui la précèdent. Soit dans la même voix, soit dans des voix différentes de la polyphonie, partout un souvenir de ce qui précède vient apporter à l'oreille la sécurité de se sentir rattachée à un terrain bien établi, et la preuve lui est donnée à tout instant que ce qu'elle entend dans le moment présent provient de ce qu'elle a entendu. Dans l'andante de la quinzième symphonie (G. A.), on peut presque dire que Haydn ayant écrit :



n'a plus rien à demander aux dieux, sinon de le guider dans le choix des possibilités de développement que lui offre cette courte formule. Mathématique ? Peut-être, mais le nombre des solutions possibles est ici toujours infini, et la valeur humaine du mathématicien entre en jeu pour le choix de celle qui est considérée comme seule possible. Voyons celles qu'a choisies Haydn : la formule devient d'abord période par quatre mutations successives :



(a), (b), (c), sont des mutations mélodiques, (d) est une mutation mélodique et rythmique. Notons en outre qu'à partir de (c), les expositions du modèle sont plus serrées. A la cinquième mesure intervient un nouvel élément, un « pont » :



qui, répété deux fois, voit cependant son existence légitimée en quelque sorte par l'exposition du modèle dans la basse (mesures 7 et 9). Une troisième exposition de l'élément « pont » avec des mutations mélodiques qui, dans sa seconde partie (mesure 11), ramènent le modèle dans la basse au ton de la dominante (mesure 12), conduit au deuxième thème, l'élément primitif :



en ré, qui, se développant dans une autre direction (amputation de la première note et renversement), fournira la matière mélodique jusqu'à la cadence, sans intervention d'*aucun* élément nouveau :



Le monothématisme des dernières œuvres de Haydn, conséquence logique de son évolution, trouve peut-être là ses lointaines origines. L'allégro initial de la *Symphonie en la majeur* (G. A. 28) montre une tendance à s'emparer d'un élément en apparence secondaire pour le mettre au premier plan et à donner ainsi aux différentes parties de l'œuvre une sorte de facteur commun qui relie entre eux les divers épisodes. Ce facteur commun, généralement le plus petit possible, est élu par le bon plaisir souverain de l'auteur

dans le matériel thématique des premières mesures. Le thème principal de cette symphonie :



n'engendre, au début de la partie centrale qu'une pédale des altos et violoncelles à l'unisson, tandis que les violons s'emparent du dessin d'accompagnement pour en tirer tout un développement, faisant ainsi passer au premier plan un détail en apparence insignifiant :



Notons comme l'adjonction d'une anacrouse [1] en (a) permet de faire rebondir l'intérêt : le groupe de trois notes devient groupe de quatre, l'accent se déplace, puis le jeu s'établit de l'alternance des groupes de trois et de quatre. Cette sorte d'anoblissement d'un dessin secondaire procède du même besoin de garder toujours une possibilité de référence à ce qui est déjà établi, avant d'explorer plus loin. Exposant un élément nouveau, dont l'intrusion peut lui sembler arbitraire, il est bien rare que Haydn ne l'accompagne pas d'éléments préexistants, qui l'annoncent. Avec une extrême politesse, les interlocuteurs sont toujours présentés avant d'entrer dans la conversation. Il se sert ainsi parfois d'une courte formule conclusive, à laquelle des développements ultérieurs donneront dans la suite de l'œuvre une importance qu'elle ne semble pas avoir au premier abord. L'allégro initial du quatuor op. 1, n° 5 inaugure ce procédé, dont nous verrons par la suite l'utilisation systématique, avec une courte formule rythmique qui forme la base sur laquelle s'appuie le développement central.

[1] *Anacrouse* : « Notes initiales d'un thème qui mènent au premier temps fort » (Larousse). par exemple, au début de la *Marseillaise*, les trois premières syllabes de *Allons, enfants*. Une métrique plus subtile permet de distinguer des anacrouses dans de courts motifs comme celui qui nous intéresse.

Il est intéressant de constater combien la rythmique de Haydn à cette époque préfigure celle de sa maturité. Ces transformations, ces enrichissements progressifs d'un motif dont nous avons pu analyser quelques exemples sous leur aspect mélodique, il est bon d'en suivre l'évolution purement rythmique dès cette période, afin de saisir à sa source une des parts les plus grandes du génie haydnien. Le menuet de l'op. 1, n° 3 nous offre l'exemple suivant : le rythme 𝅗𝅥 𝅘𝅥 dont l'uniformité a déjà été mélodiquement variée aux mesures (3) et (7), devient (mesures 9 et 10) :



substituant une terminaison féminine à une terminaison masculine. La noire qui reste dans la mesure, ainsi que le 3e temps de la mesure suivante font du même coup figure d'anacrouse des groupes suivants, successivement masculins et féminins :



de sorte que l'unité rythmique qui, au départ, était comprise à l'intérieur des mesures :



chevauche maintenant deux mesures :



grâce à un déplacement subtil de l'intérêt de l'auditeur. Toute la rythmique de Haydn est ici en puissance. Faut-il citer aussi le menuet de l'op. 2, n° 4, où le schéma rythmique donne à la 5e mesure :



créant ainsi une polyrythmie qui donnera naissance à un rythme binaire dans un 3/4 :





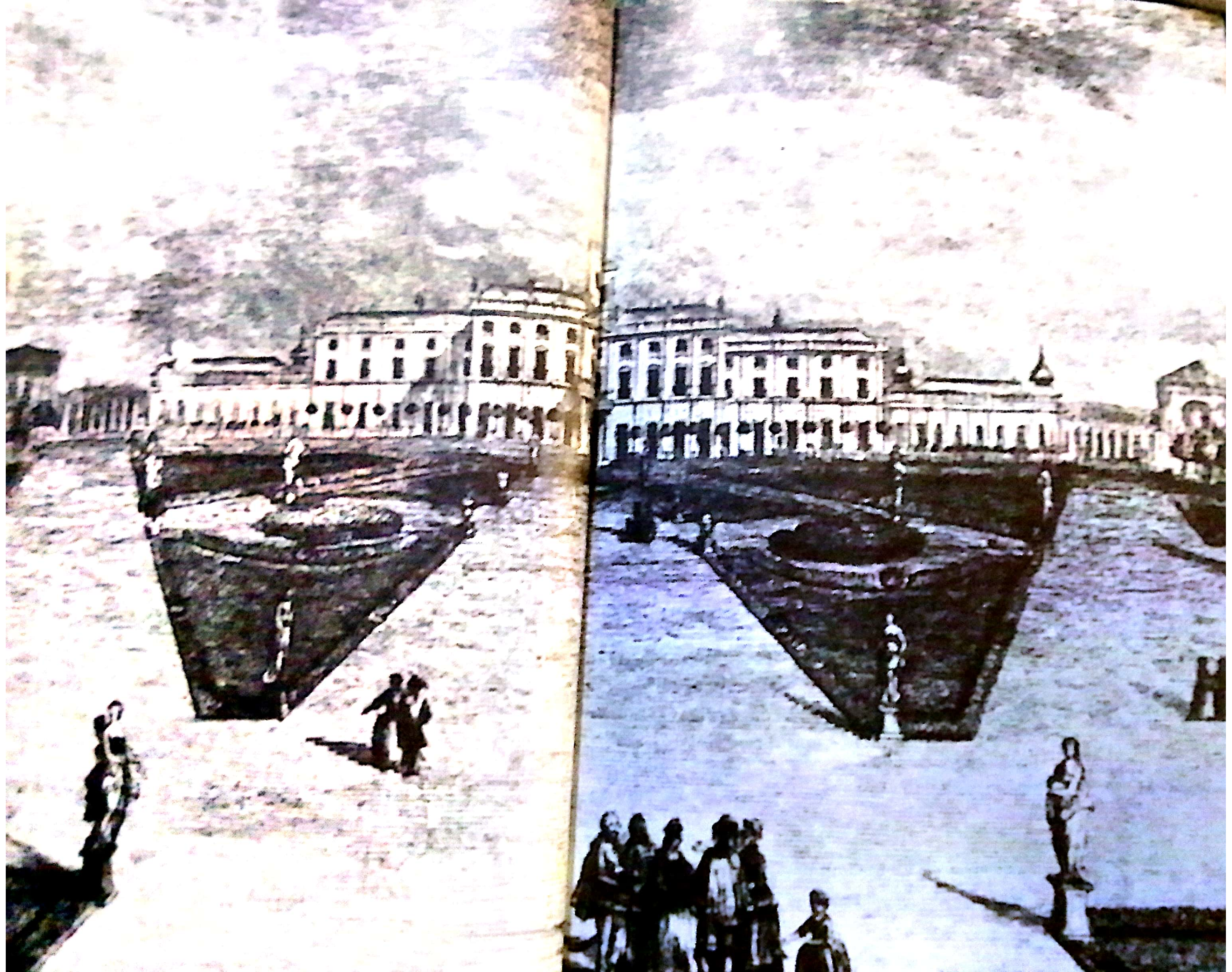
La pause de dix ans

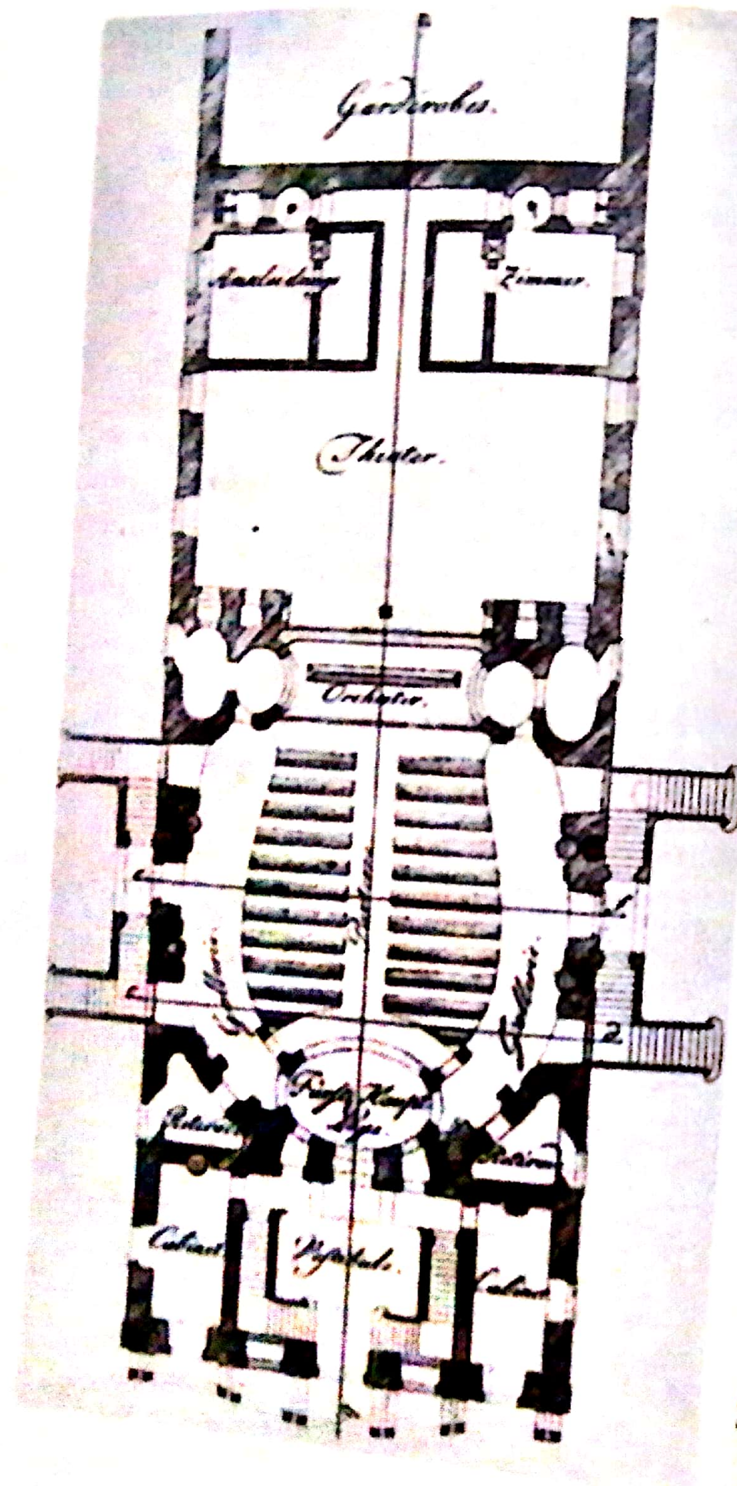
Le prince Nicolas Esterhazy se transportait, l'été, avec toute sa cour dans le nouveau château qu'il avait fait construire à l'une des extrémités du Lac de Neusiedler. On a peine à s'imaginer le luxe de cette résidence. Risbeck, voyageur français, disait d'elle en 1784 : « A part Versailles, il n'y a peut-être dans toute la France aucun endroit qui puisse en splendeur se comparer à Esterhaz. » « A Esterhaz j'ai retrouvé Versailles », disait Rohan, l'Ambassadeur de France.

Le château lui-même était entouré de jardins, puis de parcs immenses. Les jardins, aux riches parterres de fleurs, étaient ornés de statues, de tonnelles, de charmilles. Une double allée bordée de marronniers les traversait et se perdait dans le parc. Le plus important des bâtiments qui flanquaient cette allée était l'Opéra accompagné du Kafeehaus, lieu de réunion des artistes. En face, le théâtre de marionnettes. Le vaste parc qui commençait alors se composait de bosquets et de prairies parsemés des temples de Diane et du Soleil, d'un ermitage, d'un pavillon chinois, des temples de la Fortune et de Vénus, le tout formant un labyrinthe si vaste que, lorsqu'il y avait fête, on distribuait des plans de l'ensemble aux invités, afin qu'ils pussent retrouver leur chemin.

Au-delà du parc s'étendait une région marécageuse que le Prince fit petit à petit assécher à ses frais, s'attirant ainsi la reconnaissance des habitants.

Haydn en 1768.
Pastel conservé au château d'Esterhaz.





Plan du théâtre d'Esterház

L'Opéra comptait quatre cents places. Pendant les séjours du Prince, on y jouait l'opéra le jeudi et le dimanche. Les autres jours étaient consacrés à la tragédie ou à la comédie. On levait le rideau à six heures : tous les employés ou serviteurs du Prince avaient droit d'entrée, ainsi que les étrangers de passage. Les chanteurs étaient italiens, au nombre d'une douzaine. Un décorateur, Pietro Travaglia, un maître de ballet, Ludovico Rossi, un directeur dont le principal fut Nunciato Porta, vers 1780, y occupaient des fonctions permanentes.

Le Théâtre de marionnettes ressemblait intérieurement et extérieurement à une grotte dont les parois étaient recouvertes de coquillages et de pierres multicolores.

L'orchestre comporta, suivant les époques, de seize à vingt-deux membres. Les répétitions avaient lieu le matin. Les concerts, destinés au Prince seul ou à ses invités, avaient lieu l'après-midi. Pour les fêtes extraordinaires, la grande salle d'apparat servait à la musique de table. Pour les petits dîners de famille, on n'employait que des solistes, chanteurs ou virtuoses. Le prince se réservait pour lui seul les séances de quatuor à cordes qui avaient lieu exclusivement dans le salon de musique ; Tommasini, son violoniste préféré, occupait alors le premier pupitre.





Tout le personnel musical, chanteurs et instrumentistes, était logé dans un bâtiment spécialement construit à son intention. Les ménages, au nombre de onze en 1776, occupaient deux chambres. Les célibataires se partageaient souvent une chambre à deux, voire à trois. Haydn et sa femme avaient seuls droit à trois pièces.

La méthode de travail de Haydn était celle d'un homme régulier dans ses habitudes. Griesinger nous le décrit, à peine habillé s'asseyant devant le clavier, s'abandonnant à improviser jusqu'à ce qu'il rencontre une idée. Il l'écrivait alors et la développait aussitôt. D'après Elssler, Haydn écrivait le matin un brouillon qu'il « dégrossissait » l'après-midi. Cela s'accorde avec ce qu'il a pu dire lui-même de son activité : « *Sitôt que j'avais saisi une idée, tous mes efforts consistaient à la conformer aux règles de l'art et à l'étayer par elles. J'essayais ainsi de m'aider moi-même. C'est là ce qui manque le plus à nos nouveaux compositeurs : ils alignent un petit morceau auprès d'un premier et s'interrompent lorsqu'ils ont à peine commencé : il ne reste rien dans le cœur des auditeurs lorsqu'ils ont entendu de telles œuvres.* »

Les « règles de l'art » ne sont d'ailleurs pas pour Haydn celles de Fuchs ou de Mattheson [1], dont il serait naïf de croire qu'il s'obligeât à respecter la lettre. Il y puisait plutôt l'ordonnance d'une pensée qu'il ne pouvait concevoir que fermement guidée par sa raison : « *Lorsque j'estimais qu'une chose était belle, c'est-à-dire que mon oreille et mon cœur en étaient satisfaits, plutôt que de l'immoler à la sèche rhétorique scolaire* [2] *je préférais y laisser subsister un petit solécisme.* »

Haydn, par sa situation privilégiée à la cour du Prince Esterhazy, jouissait donc, sinon d'une certaine aisance, du moins d'un confort matériel assez appréciable, qui alla en s'accentuant avec les années. Il se trouvait en revanche assez isolé des milieux musicaux de la capitale : ses contacts avec les autres musiciens étaient soumis aux caprices de son maître à qui il arrivait cependant, lorsqu'il se déplaçait à Vienne, d'emmener son Maître de Chapelle. Haydn fréquentait alors assidûment, lors de trop brefs séjours, opéras et concerts et se tenait ainsi, tant bien que mal, au courant des nouveautés. Malheureusement, pour une raison ou pour une autre, le Prince interrompait brusquement

1. Voir *supra*, p. 32.
2. « *Schulfuchserei* », avec un calembour sur Fuchs.

ses séjours : cette sujétion est exprimée dans ce fragment de lettre à son éditeur Artaria vers 1780 : « *La résolution de mon prince de m'éloigner de cette Vienne qu'il hait, a été la cause de mon brusque retour à Estoras et m'a empêché de rendre mes devoirs à la plus grande partie de mes amis, ce dont je vous prie en particulier de m'excuser.* »

La situation pécuniaire de Haydn nous est déjà connue pour ce qui concerne sa pension chez le prince Esterhazy. Quant aux subsides qu'il a pu tirer des premières éditions de ses œuvres à Paris, à Londres ou à Amsterdam, aucun document ne nous est parvenu les concernant : peut-être même les ignora-t-il. A mesure que sa notoriété augmentait, et elle était déjà considérable dans les années 70, il est probable que les sommes qu'il en tirait suivaient en importance la même courbe ascendante. On voit plus tard, lorsqu'il entretint des rapports suivis avec la Maison Artaria de Vienne, ses prix augmenter d'année en année : de nombreuses factures en témoignent. Il semble qu'à partir de la cinquantaine il ait joui d'une assez grande aisance.

Jusqu'en 1772, à part les symphonies et les quatuors, qui restent la partie la plus intéressante de son œuvre, on peut citer deux opéra-bouffe : *La Canterina* de 1767 et *Lo Speciale* de 1768, un opéra, *La Pescatrice*, la cantate *Applausus* et un *Salve Regina* en 1771.

1772 En 1772, le Prince de Rohan est nommé par Louis XV ambassadeur extraordinaire à la Cour de Vienne : il y mène une vie luxueuse, où fêtes, bals et feux d'artifice se succèdent sans interruption, au point que l'Impératrice en prend ombrage et le fait rappeler par Louis XVI en 1774. Le *Wiener Diarium* du 18 juillet 1772 fait mention d'une visite qu'il fit à Esterhazy : « A l'occasion d'une visite de M. l'Ambassadeur du Roi de France, le Prince de Rohan Guéméné, le Prince Nicolas Esterhazy de Galantha a donné une fête somptueuse dans sa résidence d'Esterhaz où la plus haute noblesse de la cour impériale était réunie. »

C'est la même année que fut composée la célèbre *Symphonie des Adieux*. L'anecdote qui s'y rattache a souvent été rapportée avec inexactitude. Voici les faits : nous avons vu que les bâtiments accordés aux musiciens et chanteurs de la chapelle princière étaient trop exigus pour que les familles, femmes et enfants, y puissent vivre. Il en résultait, outre une séparation qui pouvait être douloureuse, l'obligation pour ceux qui étaient mariés de mener une double vie. Les visites fréquentes et légitimes d'épouses accompagnées de marmaille irritèrent le Prince qui, en janvier 1772, fit savoir qu'à l'avenir il ne voulait plus rencontrer à Esterhaz les femmes et les enfants des musiciens, fût-ce pour vingt-quatre heures. « Ceux à qui cette décision déplairait pouvaient remettre leur démission. » Seuls Haydn, les chanteurs Friberth et Dichtler et Tommasini, le premier violon, étaient autorisés à vivre en famille dans les bâtiments réservés aux musiciens. Le Prince permit seulement que le temps où il ne résidait pas à Esterhaz et où par conséquent l'orchestre était en congé fût mis à profit pour les joies familiales. L'automne arrivait sans que le Prince songeât à s'absenter : une sourde révolte grondait parmi les pupitres. Haydn, vers lequel convergeaient les doléances, eut l'idée de la supercherie célèbre qui préfigurait symboliquement les démissions successives que cette situation intenable risquait de provoquer : il composa une symphonie dans le dernier mouvement de laquelle les musiciens devaient quitter successivement leur pupitre jusqu'à ne plus rester que deux. L'impression de nostalgie était accentuée au soir de la première audition par le fait que les exécutants devaient éteindre leur bougie en abandonnant leur pupitre. Haydn





▼ L'orchestre d'Esterhazy pendant une représentation de L'Incontro improviso.

risquait sa place dans l'aventure, mais le prince, heureusement comprit la plaisanterie : il s'approcha de bonne humeur, de lui à la fin du concert et lui dit : « J'ai compris : vos musiciens ont envie de retourner chez eux. Demain, nous faisons nos valises. »

Cette symphonie eut toujours un grand succès. Le *Allgemeine Musik Zeitung* écrivait à son propos en 1799 : « Les auditeurs partirent si silencieux et si émus qu'on aurait dit que toute jouissance harmonique s'était à jamais évanouie pour eux. » Schumann la prisait fort, qui en écrit : « Les musiciens éteignaient leur chandelle, ainsi qu'on le sait, et partaient doucement. Mais personne n'en riait, car il n'y a pas de quoi rire. »

1773 Les 26 et 27 juillet 1773, le prince Esterhazy donna une grande fête en l'honneur de la veuve de son frère. Le parc fut illuminé et l'archiduchesse Christine fit une apparition inopinée au bal. C'est à cette occasion que fut composé *l'Infedelta delusa*, opéra burlesque en deux actes.

A ses fonctions habituelles, Haydn ajouta à partir de cette époque celle d'organiste de la Chapelle du Château, rendue vacante par la mort de Franz Novotny en août 1773. Il partageait cette tâche avec le maître d'école Diezl.





L'Impératrice Marie-Thérèse.

En septembre, l'impératrice elle-même, à qui l'on vantait le séjour enchanteur d'Esterhaz, eut la curiosité de se rendre compte du luxe qui y régnait. On fit en son honneur de grandes fêtes suivies d'un bal masqué. Un concert eut lieu au pavillon chinois, au cours duquel M. le Maître de Chapelle Haydn fit entendre une symphonie de sa composition. Il est probable qu'il s'agit de la 48e symphonie, surnommée *Marie-Thérèse*. L'Impératrice voulut bien lui faire un compliment particulier, lorsqu'elle eut entendu l'*Infedelta delusa*, en lui disant que, lorsqu'elle voulait entendre un bon opéra, il lui fallait venir à Esterhaz.



1775 On pourra voir, par le récit des fêtes auxquelles donna lieu en 1775 la visite de l'Archiduc Ferdinand et de l'Archiduchesse Maria-Beatrice, à quel point de luxe atteignait la vie d'Esterhaz. On y pourra également voir quelle place avait Haydn dans la hiérarchie des « officiers » : exactement entre les hussards et les chiens. « Déjà sur la route de Steplak, les nobles hôtes furent acclamés par les populations villageoises accourues des environs avec des tambours, des drapeaux. Des vivats s'élevaient. Peu avant l'entrée du château, une fanfare de trompettes accompagnées de timbales se tenait sur une estrade. A l'entrée, sur deux côtés, étaient alignés successivement les grenadiers de la garde du Prince en grand uniforme, les domestiques en livrée de gala, les six courriers, les six heiduques [1], les hussards, les musiciens et leur Maître de Chapelle, la meute et ses valets, tous les officiers de maison, six pages allemands, six pages hongrois. Au grand portail, face à la garde, le couple princier accueillait ses hôtes, entouré de la noblesse de Vienne et de Hongrie. Après une courte halte dans les appartements décorés somptueusement pour cette circonstance, la haute société se rendit au Théâtre, où un petit spectacle en allemand fut donné... Lorsqu'il fut terminé, les hôtes trouvèrent tout le château et une partie du parc illuminés, et tout le monde se réunit autour d'une table richement fournie. Le matin suivant, la musique de plein air donna un concert sous les fenêtres des invités, puis on visita tous les trésors du château. A midi, on mangea en public sur trois tables : la haute noblesse à une table comprenant quarante couverts dans la grande salle d'apparat, la noblesse ordinaire, quarante couverts également, mangeait dans la *Sala Terrena*, le reste dans le Théâtre de marionnettes. A quatre heures, on se promena dans le parc ; on visita les temples de Diane et du Soleil, le temple de l'Amour, celui de la Fortune, l'Ermitage et les principales parties du parc, puis la file de voitures se dirigea vers le théâtre, où l'on représenta un nouvel opéra italien de Haydn, spécialement composé pour la circonstance : l'*Incontro improvviso*. Il recueillit les applaudissements de tous les assistants.

1. Laquais vêtu à la hongroise.



Scène finale de l'In

Un repas du soir suivit cette représentation, puis, dans la nouvelle grande salle chinoise, eut lieu un bal masqué auquel participèrent environ 1 400 personnes. Le mercredi, promenade en voiture dans le parc : on se dirigea d'abord vers une foire paysanne improvisée. On y admira des boutiques ornées de feuillage où étaient exposées des pacotilles de toutes sortes, parmi lesquelles se trouvaient disséminés de coûteux objets d'or incrustés de pierres précieuses, puis l'équipage poursuivit son chemin vers une place encore plus grande qui imitait une des parties les plus populeuses des Boulevards de Paris. On y voyait des spectacles grotesques : un théâtre de Polichinelle, une boutique de charlatan, l'éventaire d'une tireuse de cartes, celui d'un dentiste, un bal populaire, deux tréteaux où l'on jouait des pantalonnades. Arlequin, Pierrot et Pantalon y faisaient leurs cent tours ; ensuite apparut un dentiste à cheval avec une suite de chevaux mécaniques ; un charlatan le suivait sur une charrette tirée par six bœufs. Il était accompagné de singes, de lions et de tigres en carton.







Le cortège s'arrêta, et le charlatan donna des détails sur ses cures miraculeuses au moyen d'une affiche sur laquelle elles étaient mises en valeur... Après qu'on se fut diverti à toutes ces drôleries et qu'on eut pris des rafraîchissements, on se dirigea vers le Théâtre de Marionnettes où l'on représenta une parodie d'Alceste en opéra... Un feu d'artifice suivit, puis un repas du soir et une reprise du bal. Le jeudi matin fut consacré à la chasse, pendant laquelle on prit le repas de midi. Puis on recommença la promenade ; pendant le goûter eut lieu un concert par l'orchestre du prince. La compagnie se rendit aussitôt après au théâtre, où l'on joua la comédie du *Distrait* d'après le Français Regnard. A la fin de la représentation, le repas terminé, les hôtes, accompagnés par la musique de plein air, se rendirent sur la grande place ovale, ornée de guirlandes et de plantes rares et resplendissante d'illuminations. Un coup de canon retentit et, à l'instant,



la place se remplit de 2 000 paysans en costumes nationaux mélangés aux sujets du Prince : de tous côtés ils se déversaient en poussant des cris de joie et en dansant des danses hongroises et croates accompagnées par leur musique paysanne. Ensuite, pendant que le peuple se restaurait et se réjouissait jusqu'à l'aube, les hôtes se rendirent au château à travers le parc illuminé de lanternes pour y assister au dernier bal...[1] »

C'est au cours des années 1774-1775 que Haydn écrivit son premier oratorio, *Il Ritorno di Tobia,* dont la première exécution eut lieu à Vienne à la Société des musiciens. Elle y obtint un vif succès. Le *Wiener Diarium* écrivit à cette occasion : « Le célèbre maître de chapelle Haydn a, grâce à un oratorio mis en musique par lui, intitulé *le Retour de Tobie,* obtenu un succès général... Souvent les chœurs brillaient d'un éclat dont seul Hændel avait jusqu'à maintenant été capable. »

C'est également en 1775 qu'il écrivit la dernière de ses œuvres pour le baryton : il semble que le prince ait, à partir de cette époque, délaissé l'étude de son instrument favori.

1. Cité par Pohl.

1776 Le 6 janvier 1776 fut représenté au Théâtre Municipal de Vienne *Le Distrait*, de Regnard. « Avant la comédie et entre certains de ses actes fut exécutée une symphonie adéquate qui fut composée exprès pour cette pièce par le célèbre M. Joseph Haydn, Maître de Chapelle au service du Prince Esterhazy. »

Haydn reçut commande d'un opéra pour le nouveau théâtre que l'Empereur avait décidé de fonder à Vienne et que le manque de répertoire en langue allemande obligeait à se consacrer au répertoire italien ou français, comme les deux autres théâtres de la ville. Haydn composa donc la

LA VERA

COSTANZA

DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

AL TEATRO D'ESTERHAZ

LA PRIMAVERA

1779.



VIENNA

Presso Giuseppe Nobile de Kurzböck.

Vera Costanza. Ne pouvant, malgré l'appui de l'Empereur, obtenir la distribution qu'il avait demandée, il retira son œuvre qui ne fut représentée qu'en 1779 à Esterhaz. Son rival dans cette cabale était Anfossi qui avait dans ses tiroirs un opéra sur le même sujet.

Le Distrait, de Regnard.
Gravure de Moreau le Jeune, 1786.

1777 Haydn écrit à l'occasion du mariage de Nicolas Esterhazy, deuxième fils du Prince, un opéra-comique en trois actes : *Il mondo della luna.* La même année il achète pour 2 000 gulden la maison d'Eisenstadt où il résidait en hiver. De nombreuses partitions y périrent au cours de deux incendies en 1768 et en 1776.

1778 Le bruit se répand en Angleterre de la mort de Haydn. C'est pour cette raison qu'on peut voir dans la *General history of music* de Burney, parue vers cette époque, Haydn figurer parmi les morts. Burney[1] dit que tous les détails concernant ce triste événement lui ont été fournis par Sir Robert Keith, diplomate anglais résidant à Vienne.

1779 Au printemps de 1779, la *Vera Costanza* fut représentée à Esterhaz. D'autres représentations suivirent, à Presbourg en 1785, puis à Vienne en 1790. A Paris, il fut représenté et publié en 1791 sous le titre : *Laurette, opéra-comique en trois actes imité de l'Italien par M. Dubuisson.*

C'est en 1779 que se produit l'événement le plus important dans la vie sentimentale de Haydn. Un couple d'Italiens, les Polzelli, fut engagé dans la chapelle princière avec un contrat de deux ans. Lui, d'âge mûr, déjà poussif et égrotant, était originaire de Rome ; elle, dix-neuf ans, était napolitaine. Antonio était violoniste; Luigia, née Moreschi, sa femme, était chanteuse. L'incompatibilité d'humeur et la différence d'âge faisaient régner la mésentente dans le ménage. Symétriquement, le ménage Haydn avait quelque analogie avec le ménage Polzelli : il était naturel que Haydn cherchât auprès de la jeune chanteuse une certaine tendresse et que son cœur de quarante-sept ans s'enflammât pour elle. De son côté Luigia vit tout de suite le parti qu'elle pouvait tirer de ce penchant du Maître de Chapelle à son endroit. Sans être d'une grande beauté, elle était assez jolie : son passeport indique un visage long et étroit, un teint foncé, des yeux noirs, des cheveux châtains, une taille moyenne. Elle tenait les rôles de mezzo-soprano de second plan. Elle sembla avoir eu à l'égard de Haydn, en dehors d'un intérêt pécuniaire certain, dont on ne peut trop la blâmer, une admiration sincère, une tendresse affectueuse et la reconnaissance que toutes les femmes vouent à qui les encense : un mariage

1. Vol. IV., p. 599.

Cour intérieure de la maison de Haydn à Eisenstadt.

d'inclination raisonnable en marge de deux ménages où chacun d'eux retrouvait l'enfer des couples mal assortis. Dès le début de leur liaison, Haydn s'entremit auprès du prince pour faire renouveler le contrat des époux Polzelli. En fait ils ne quittèrent Esterhaz qu'à la dissolution de la chapelle princière en 1790. Les relations de Haydn et de Luigia continuèrent, surtout sous forme de lettres. Tous deux comptèrent toujours sur la mort de leurs époux respectifs pour se marier, y faisant allusion dans leur correspondance avec un certain cynisme. « *Tu as bien fait de le faire transporter à l'Hôpital pour avoir la vie tranquille* » (mars 1791). « *Pour ce qui arrive à ton pauvre mari, je te dis que la Providence a bien fait de te délivrer d'un fardeau pesant, car il est préférable d'être dans l'autre monde que d'être inutile dans celui-ci. Le pauvre a assez souffert* » (août 1791). A la mort de Polzelli, quelque temps plus tard, on peut lire : « *Chère Polzelli, peut-être viendra le moment que nous avons si souvent souhaité ensemble où quatre yeux se seront fermés. Deux se sont fermés déjà, mais pour les deux autres, remettons-nous-en maintenant à la grâce de Dieu.* » La femme de Haydn mourut en 1800. Les deux amants ne se marièrent pourtant pas, mais Haydn signa à Luigia Polzelli le billet suivant : « *Je soussigné promets à Madame Loisa Polzelli, au cas où je penserais à me remarier, de ne prendre pour femme aucune autre personne que ladite Loisa Polzelli ; et si je persiste dans mon veuvage, je promets à ladite Loisa Polzelli de lui laisser après ma mort une pension annuelle de 300 florins...* » Luigia Polzelli épousa un chanteur italien, peu avant la mort de Haydn. Elle mourut en 1832 à l'âge de 82 ans.

Les Polzelli avaient deux fils. La renommée veut que le plus jeune, Antoine, né à Esterhaz le 22 avril 1783, soit un fils adultérin de Haydn. Aucune preuve n'en existe, sinon qu'il lui ait donné des leçons, l'ait chéri de façon particulière et l'ait comblé de dons. Musicien, ce fils vécut jusqu'en 1855 en homme de bien. Quelques-unes de ses œuvres nous sont parvenues. Haydn s'occupa d'ailleurs avec beaucoup de tendresse de l'autre fils des Polzelli, Pierre, mort à 19 ans, poitrinaire.

Le 18 novembre 1779, le feu prit dans la nuit au château de Esterhazy. Le grand théâtre fut presque complètement détruit. Une partie des partitions de Haydn fut anéantie.

L'Isola disabitata, azione teatrale in due parti per musica, del celebre Signor abbate Metastasio, poeta cesareo fut, à cause de la destruction du théâtre, représentée quelque temps après dans la salle des fêtes du château. Louise Polzelli y chantait le rôle de Sylvia. Pendant la reconstruction, dont les travaux furent hâtés, les représentations ne furent pas interrompues.

1780 *La Fedelta premiata, dramma giocoso*, est représentée le 15 octobre 1780 dans le nouveau théâtre reconstruit. C'est à cette époque que Haydn commence à entrer régulièrement en relations d'affaires avec la Maison Artaria de Vienne. Joseph II accède au trône après la mort de l'impératrice Marie-Thérèse.

1781 Le renom de Haydn à l'étranger devient immense. Le Gros, directeur des *Concerts spirituels*, fondés à Paris par Philidor en 1725, entre en rapport avec lui. Cette société donnait vingt-quatre concerts par an dans la salle des Suisses, aux Tuileries. Elle prit le nom de *Concerts de la Loge Olympique*, lorsqu'elle émigra en 1783 à la Galerie Henri III. C'est pour elle que furent écrites les six symphonies publiées à Paris avec la mention « Répertoire de la loge olympique ». Voici, dans le *Mercure de France* du 5 avril 1788 une relation des concerts qui avaient eu lieu l'année précédente : « On a exécuté à tous les concerts des symphonies de M. Haydn. Chaque jour on sent mieux, et par conséquent on admire davantage, les productions de ce vaste génie qui, dans chacun de ses morceaux, sait si bien, d'un sujet unique, tirer les développements si riches et si variés, bien différent de ces compositeurs stériles, qui passent continuellement d'une idée à l'autre, faute d'en savoir présenter une sous des formes variées, et entassent mécaniquement des effets, sans liaison et sans goût. Les Symphonies de M. Haydn, toujours sûres de leurs effets, en produiraient encore davantage, si la salle était plus sonore, et si sa forme étroite avait permis au Directeur de ce Concert d'en disposer l'Orchestre plus avantageusement. On a exécuté aussi quelques symphonies de M. Guénin, et c'est pour elles un assez bel éloge que de dire qu'elles ont été applaudies à côté de celles de ce grand Maître. »

Le nom de Haydn avait à Paris tant de prestige que l'on n'hésitait pas à jouer et à éditer sous son nom les œuvres les plus diverses.

En août 1781, par l'intermédiaire du ministre anglais à Vienne, le Général Jermingham, Haydn entra en relations avec William Forster, luthier anglais célèbre, devenu grand éditeur. La renommée de Haydn à Londres était en effet très grande : aucun virtuose n'eût osé composer un programme sans qu'y figurât son nom. Le Prince de Galles tenait lui-même la partie de violoncelle de ses quatuors, lorsqu'on les jouait dans sa salle de musique.

L'Espagne même, traditionnellement fermée aux influences extérieures, honorait Haydn par la voix du poète Yriarte :

Solo a tu numen, Hayden prodigioso
Las Musas concedieron esta gracia...

C'est vers cette époque que lui fut commandée, par un chanoine de Cadix, une musique symphonique illustrant les sept dernières paroles du Christ. Haydn n'eut pas le temps ou l'envie de composer l'œuvre tout de suite : elle ne vit le jour qu'en 1785. Il reçut du roi Charles III la traditionnelle tabatière d'or rehaussée de brillants par laquelle les souverains avaient coutume d'honorer le génie.

Les *XII Lieder für das Clavier*... paraissent en 1781 chez Artaria. C'était un véritable défi à Jos. Anton Steffan, compositeur et pianiste de la cour, qui avait fait paraître un recueil similaire peu de temps auparavant. De plus, les nos 4, 5, 8 et 9 avaient été déjà mis en musique par un nommé Hoffmann, compositeur médiocre. Une lettre de Haydn à Artaria contient ce passage : « *Ces trois Lieder ont été misérablement (ceci entre nous) composés par Monsieur le Capelmeister* (sic) *Hoffmann, et, quoique ce fanfaron croie avoir à lui tout seul avalé le Parnasse... j'ai, pour montrer la différence entre sa conception et la mienne, mis en musique ces trois Lieder : sed hoc inter nos.* » Haydn semble avoir particulièrement détesté ce personnage : « *Ce sont bien des Lieder*, écrit-il parlant des siens, *et non des chansons de rue à la Hoffmann où l'on ne trouve ni idée, ni expression, encore moins de chant.* »

Ces Lieder sont bientôt suivis des six quatuors de l'*op.* 33 qui mettent fin à la pause de dix ans. Appelés quelquefois les *Jungfernquartette* à cause de la figure féminine qui orne la page de titre de la première édition berlinoise, ils sont plus connus sous le nom de « Quatuors russes », car l'on pense

qu'ils furent joués pour la première fois dans les appartements de la Grande-duchesse, femme du futur Paul II de Russie, lors de la visite à Vienne de ces hôtes de marque. La correspondance de Haydn montre qu'il fut déçu par le prix qu'il en reçut chez Artaria. 1781 est aussi l'année de la symphonie *La Chasse*, dont le dernier morceau utilise l'introduction du troisième acte de la *Fedelta premiata*, attention envers le Prince Esterhazy qui aimait ce passage. C'est aussi l'année de la *Messe de Sainte Cécile*, écrite sans doute pour la fête de la congrégation de Sainte-Cécile qui avait lieu en novembre.



Les six quatuors de l'op. 20, appelés quatuors « du soleil », à cause du soleil qui ornait le titre de la première édition berlinoise, marquent une date dans l'évolution créatrice de Haydn. Les dix années qui suivirent celle de leur composition (1772) furent en effet, d'après une déclaration de Haydn lui-même, les seules de sa vie où il ne cultiva pas ce genre. On peut se demander à quoi correspond chez lui cet arrêt créateur dans un genre qu'il pratiqua abondamment avant comme après. Il ne s'agit pas là d'une de ces retraites fécondes auxquelles parfois se soumettent les artistes, tel Schœnberg ne composant aucune œuvre pendant les huit ans qui précèdent l'op. 23, période qu'il met à profit pour élaborer la technique de douze sons. Chez Haydn au contraire, cet arrêt a lieu après qu'il eut mis au point une technique qui lui convenait. Bien plus qu'une retraite, si l'on attache à ce mot une idée de claustration, c'est une évasion dans le monde sensible. L'op. 20 fut peut-être dans son esprit le point final de ses études musicales, le diplôme qu'il se décerna avant de créer les œuvres de la maturité. N'oublions pas que Haydn était un autodidacte, que tout en fournissant à qui l'appointait les témoignages de ses progrès, en faisant passer pour des œuvres élaborées les devoirs d'étudiant que sont ses premières œuvres, il dut gravir seul tous les échelons qui séparent l'excellent déchiffreur à vue qu'il était au sortir de la maîtrise de Saint-Étienne du créateur génial dont il se sentait l'étoffe. C'était un travail de longue patience qui requérait l'assurance d'une vie matérielle — il l'eut dès son entrée en fonctions auprès du comte Morzin — et une somme de travail immense : les témoignages concordent de son assiduité, de sa régularité à composer. Jusqu'à 40 ans, Haydn est donc à la recherche de sa technique : l'op. 20 est le palier qui lui permettra de respirer avant de gravir l'étage supérieur. Il pourra après en toute quiétude faire profiter la symphonie des connaissances techniques acquises par la fréquentation quotidienne du quatuor à cordes. Il sera désormais maître de son langage : l'architecte pourra bâtir à partir des connaissances idéales de la géométrie, l'artiste pourra s'exprimer, alors qu'il se bornait sciemment jusque-là à se donner à lui-même les preuves chaque jour plus savantes de son savoir-faire. Les trente-six premiers quatuors sont le banc d'essai de son travail technique : schémas de musique, figures idéalisées d'une géométrie sonore, dont il se servira pour projeter plus tard le monde

sensible qu'il a en lui, ils sont pour ainsi dire l'aide-mémoire, le formulaire de l'ingénieur Haydn.

Sondheimer dit très justement à ce sujet : « Si [dans l'op. 20] l'essence d'un intérêt artistique — c'est-à-dire la pénétration de l'œuvre par le magnétisme de la personnalité — n'a pas encore effacé toute trace de travail, on doit en trouver l'explication dans le fait que Haydn a dû passer par de rudes tourments durant sa lutte pour l'acquisition des connaissances techniques. Exactement comme le millionnaire américain d'humble extraction devait au XIX[e] siècle laborieusement tracer sa vie en partant de rien *(up from the bottom)*, sans envisager qu'il aurait à ajouter une once de personnalité à son comportement, Haydn, de même, trouva de lui-même son chemin en parcourant celui de la technique... Il lui fallait d'abord voir l'apparition de sa personnalité dans le miroir de la technique, avant de pouvoir se créer lui-même dans son reflet [1]. »

Les quatuors du soleil introduisent le style *fugué* dont on peut déjà sentir le besoin dans l'op. 17, composé un an auparavant : dans le premier mouvement du n° 5, la transition de la première idée à la seconde (mesure 10) est inaugurée par un canon [2]. Dans l'op. 20, la tendance est nettement affirmée : les derniers mouvements des numéros 2, 5 et 6 sont des fugues.

A quel besoin correspond cette réintroduction dans la musique instrumentale de procédés d'écriture que les préclassiques et Haydn lui-même avaient rejetés, sinon à une prise de conscience nette de l'essence même de son génie de dialecticien ? L'esprit d'analyse, qui est la marque même de la pensée haydnienne, l'a mené jusqu'alors à concevoir le plus petit élément de pensée possible, le motif mélodico-rythmique, la cellule comme génératrice de toute l'œuvre. Il sent le besoin maintenant d'une dialectique musicale qui lui permette de dérouler sa pensée de façon ininterrompue. Un champ de délices immenses s'ouvre devant lui. Désormais le style fugué sera latent dans toutes ses œuvres.

Il semblerait maintenant normal qu'ayant acquis dans le domaine du quatuor à cordes, vers la quarantième année de son âge, une sûreté d'écriture, une pureté de syntaxe que, non seulement il jugeait nécessaire à l'épanouissement

1. Sondheimer, *op. cit.*
2. Voir l'analyse complète de ce quatuor dans l'édition Heugel.

de son génie, mais qu'il considérait avec raison comme en étant la plus exacte représentation formelle, Haydn dût, pendant la période de dix ans qui suivit et au cours de laquelle il ne composa aucun quatuor, faire bénéficier la symphonie de la maîtrise qu'il avait obtenue dans le dialogue des quatre archets.

La lecture des symphonies composées entre 1772 et 1782 est, à cet égard, assez déconcertante : cette pensée rigoureuse, cette belle ordonnance où chaque détail explique l'ensemble, cette logique persuasive dont le lecteur espérait à bon droit qu'elles se perpétueraient dans la masse orchestrale, les voilà comme diluées dans une pâte inconsistante, éparses dans le discours musical comme des raisins dans un cake.

C'est qu'en vérité, la symphonie porte en elle une vertu dyonisiaque : le jeu des timbres, l'alternance des groupes, celle des *soli* et des *tutti*, les possibilités d'une dynamique où d'imperceptibles *pianissimo* peuvent alterner avec de fracassants *fortissimo*, tout cela l'oriente vers un art dans lequel les lois de la musique se soumettent en une certaine mesure à celles du théâtre. Les impératifs musicaux, souverains dans le quatuor à cordes, doivent ici se plier, avec un certain cabotinage, à l'ordonnance d'un spectacle fait pour les autres et non plus pour la délectation personnelle de celui qui le monte. Il fallait démontrer, il faut plaire. Le philosophe se fait orateur, et, s'il a pu avancer d'un pas sur le chemin caillouteux de la connaissance, il lui faut maintenant vulgariser ce qu'il rapporte de son voyage dans la région des idées pures. Foin des arguments rationnels, prenons ceux qui convainquent : le coup de poing ou le charme ont ici leur rôle. Logique et rhétorique y seront celles des réunions publiques. Le sophisme et l'emphase y seront les bienvenus s'ils emportent l'adhésion de l'auditoire.

On fait souvent allusion à une période « romantique » de Haydn, *grosso modo* contemporaine à la pause observée dans la composition des quatuors. Période « dyonisiaque » d'un génie essentiellement « apollonien » nous paraît être l'expression plus propre. Il ne s'agit plus pour Haydn de s'embarrasser de finesses, mais bien de réduire à leur plus simple expression les matériaux qu'il emploie, de n'en garder que les plus efficaces, les plus convaincants. C'est l'application pratique des résultats obtenus dans la fréquen-

tation quotidienne du quatuor d'archets, c'est, au sens propre, la *publication* de son œuvre, ou, mieux, son exposition aux feux de la rampe. Haydn, dans ses symphonies, met en scène ses quatuors. Aux rigueurs du raisonnement haydnien succèdent maintenant la grâce d'une attitude, la perfection d'un geste, l'éclairage d'un personnage, qui mettent le texte en valeur. Le motif fait place à l'arabesque, et, si le discours musical est encore tout entier régi par une dialectique infaillible, elle est moins visible, échappe souvent à l'analyse. Les deux membres de phrase par quoi débute l'allégro de la symphonie (G. A. 50) sont tous deux caractérisés par la sixte do-la qui est la commune mesure de leur logique interne, mais la rigueur formelle en est absente ou, du moins, ne laisse subsister d'elle que son aspect gracieux, sa vertu souriante.

On se surprend à regretter les développements possibles d'une idée, d'un motif, dont Haydn ne nous donne que l'ébauche, dont il ne laisse subsister que ce qu'il juge être, dans l'instant, la formule magique qui enchantera l'auditeur. Quelles merveilles dialectiques nous promettent les premières mesures de la partie centrale de la 52e symphonie ! Mais il ne poursuit pas son avantage plus avant, il juge la partie gagnée.

Les deux tendances, la spéculative et la théâtrale, coexistent de façon frappante dans le finale de la 70e symphonie. L'élément spectaculaire :



donne naissance à l'élément rationnel :



dont on sent bien d'ailleurs qu'il a la préférence de son auteur, par conformation naturelle plus philosophe qu'orateur.

La fusion parfaite entre la rigueur de la pensée et les sortilèges du théâtre ne s'opérera avec succès que plus tard. Pour l'instant, Haydn qui, dans la période précédente,

avait étudié dans son laboratoire les réactions d'éléments simples mis en présence l'un de l'autre, se tourne vers les applications industrielles de sa chimie : ce qui se passait dans une éprouvette a maintenant une portée pratique.

On ressent évidemment une certaine amertume à constater dans la symphonie cette sujétion du musicien à l'histrion, et tous ceux qui se sont penchés sur le cas Haydn ont été tentés de n'en retenir que les quatuors. Ce serait là ne tenir compte que de l'aspect évidemment le plus intéressant de son génie, pour en négliger une partie. Si l'on est bien forcé d'admettre l'infériorité des symphonies sur les quatuors, c'est qu'il faut se résigner à n'y voir que le champ d'expérience d'une tentative d'assimilation par la musique de cet élément dyonisiaque qui fausse sa destination première. La gêne qu'éprouverait un géomètre à faire un spectacle de la démonstration d'un théorème est de l'ordre de celle que Haydn semble avoir ressentie dans l'écriture de ses symphonies : il ne peut ou ne veut se résoudre à la publicité d'une matière musicale dont le côté ésotérique lui paraît être réservé aux quatuors. En eux tout est musique, tous les arguments en sont d'ordre dialectique, leur beauté ne se pare d'aucune ruse ni d'aucun charme. Si dans les quatuors de la période suivante nous pourrons trouver trace d'éléments spectaculaires, c'est qu'il les aura assimilés, traduits en musique, un peu comme les peintres cubistes ont fait des papiers collés.

Haydn semble donc avoir toute sa vie poursuivi deux voies parallèles, avoir eu deux laboratoires : dans le quatuor il voit un champ de délices dialectiques, dans la symphonie il s'efforce de plier à des normes musicales les enseignements du théâtre.




Almanach
auf das Jahr
1782.

Le prix Nobel

1782 Haydn est maintenant âgé de cinquante ans ; sa célébrité s'étend à toute l'Europe, les éditeurs se disputent ses œuvres, les virtuoses les interprètent, les théâtres montent ses opéras. Il n'en continue pas moins à mener à Esterhaz une vie de fonctionnaire dont la monotonie commence à lui peser. L'absence de contacts avec ses confrères, même de la capitale, lui est pénible ; soumis, pour ses brefs séjours à Vienne, aux caprices du prince, il ne pouvait nouer ces liens d'amitié artistique qu'il pensait avec raison devoir être fructueux pour le développement de son œuvre.

L'année 1782 voit la mort de trois personnes qui, de près ou de loin le touchent. Métastase meurt le 21 avril à 84 ans dans la maison de Vienne qu'il n'avait pas quittée depuis 1735 et où Haydn avait fait sa connaissance. Le 1er mai Marie-Thérèse, femme de Paul-Anton, l'aîné des fils de Nicolas Esterhazy meurt à son tour. Enfin le 4 juillet voit la mort de Maria-Anna-Luisa, veuve de Paul-Anton, frère de Nicolas.

Haydn compose la même année, sur un livret de Nunziato Porta, l'opéra *Orlando Paladino*, qui ne fut représenté que plus tard. C'est l'année où fut également composée la *Mariazellen-Messe « fatta per il Signor Liebe de Kreutzner »*, seule messe qu'il écrivit sur commande extérieure à Esterhaz. On se rappelle que Mariazell, lieu de pèlerinage, est le théâtre d'un épisode de jeunesse de la vie de Haydn.

Lancret : Concert dans un salon. ►



1783 « *Mon état de nouveau misérable (il s'agit de l'opération d'un polype du nez que je dois bientôt subir) a été la cause d'un relâchement dans mon travail* » (Lettre à Artaria). Cette disgrâce, Haydn en souffrit jusqu'à sa mort : il évita toujours de se faire opérer, même lorsque plus tard à Londres, le grand John Hunter lui proposa le secours de sa science. La même lettre remercie Artaria de l'envoi de sonates de Clementi qu'il trouve fort belles. Il eut plus tard, à Londres, l'occasion de le rencontrer.

Une réduction pour piano de la *Symphonie Laudon*, amputée du dernier mouvement, impraticable au clavier, paraît. « *Le mot « Laudon » fera plus pour la vente que dix Finales* », écrit Haydn : le nom du Feld-maréchal baron von Laudon (exactement Loudon), glorieux militaire, était alors dans toutes les bouches.

La partition manuscrite originale d'*Armide* porte la date de 1783. C'est le dernier opéra que Haydn ait composé pour le théâtre d'Esterhaz. La représentation en eut lieu à la fin de février 1784. « *On dit que c'est jusqu'ici ma meilleure œuvre* », écrit Haydn à Artaria quelque temps après. Les 28 et 30 mars ont lieu à la Tonkünstlersocietät de Vienne deux exécutions du *Ritorno di Tobia*. Pendant l'été de 1784, Haydn reçoit la visite de deux personnalités du monde viennois qui lui parlent de la célébrité dont il jouit en Angleterre et en Italie où ils ont voyagé.

Parmi ses élèves de cette époque, Haydn compta les deux fils, Fritz et Edmund, de Frantz-Anton von Weber, qui sera plus tard, en secondes noces, le père de Carl-Maria. Parmi plusieurs maîtres possibles, il fut choisi aux appointements de 150 ducats. Fritz, qui dédia à Haydn trois quatuors, fut plus tard le premier professeur de son demi-frère.

Le *Concerto pour piano en ré majeur* paraît, ainsi que douze nouveaux Lieder. Haydn avait réclamé à Artaria « *trois nouveaux textes tendres, parce que les autres sont d'une expression gaie ; le contenu peut même en être triste, afin que je puisse faire alterner l'ombre et la lumière, comme dans les douze premiers* ».

Haydn édite à ses frais « Trois nouvelles sonatines pour piano pas très difficiles » dont l'annonce dit naïvement : « Ajouter une louange à ces sonates serait superflu, car le nom célèbre de Monsieur l'auteur répond déjà depuis longtemps de tout ce qui concerne la nouveauté, l'ordonnance, l'art et le goût. »

Le Baron von Laudon.


Laudato ingentia rura, exiguum
ΘΕΟΙ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΟΙ
Aliis Medendo
de Bilitamur
Non refert quam multos, sed quam bonos, habeas.

1785 En 1785, Haydn s'affilia à la franc-maçonnerie. Cet ordre était très florissant en Autriche vers les années 80. Tout ce que Vienne comptait de personnalités artistiques ou littéraires, de savants, d'hommes d'État, de prédicateurs, était membre d'une des sept loges de la capitale. Mozart, après avoir été chassé par l'archevêque de Salzburg, était entré à celle de l'« Espérance couronnée ». Une huitième loge fut fondée le 16 mars 1785. L'Empereur Joseph reconnut même officiellement l'ordre et le plaça sous la protection de l'État, à condition que quelques réformes soient apportées à la doctrine. Les huit loges furent par la suite réduites à trois. Sur les raisons qui déterminèrent Haydn à s'affilier à la franc-maçonnerie, sur son activité ultérieure dans cet ordre, nous ne possédons aucun document : son ami Greiner fut probablement son initiateur, car Haydn entra à la même loge que celui-ci, la « Vraie Concorde ».



Al mio caro Amico Haydn

dre, avendo risolto di mandare i suoi figlj nel gran
ndo, stimò doverli affidare alla protezione, e condotta
n Uomo molto celebre in allora, il quale per buona so
di più il suo migliore Amico. — Eccoti dunque del par
m celebre, ed Amico mio carissimo i sei miei figlj. — Essi so
ro il frutto di una lunga, e laboriosa fatica, pur la spera
ami da più Amici di vederla almeno in parte compensat
incoraggisce, e mi lusinga, che questi parti siano per ess
giorno di qualche consolazione. — Tu stesso Amico carissi
l'ultimo tuo Soggiorno in questa Capitale, me ne dimostr
tua soddisfazione. — Questo tuo suffragio mi anima sop
tto, perchè Io te li raccommandi, e mi fa sperare che non
mbreranno del tutto indegni del tuo favore. — Piacciati du
ccoglierli benignamente; ed esser loro Padre, Guida, ed Ami
a questo momento, Io ti cedo i miei diritti sopra di essi
pplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'oc
rziale di Padre mi può aver celati, e di continuar lor
algrado, la generosa tua Amicizia a chi tanto l'appre
ntre sono di tutto Cuore.

mico Carissimo
ienna il p.mo Settembre 1785.

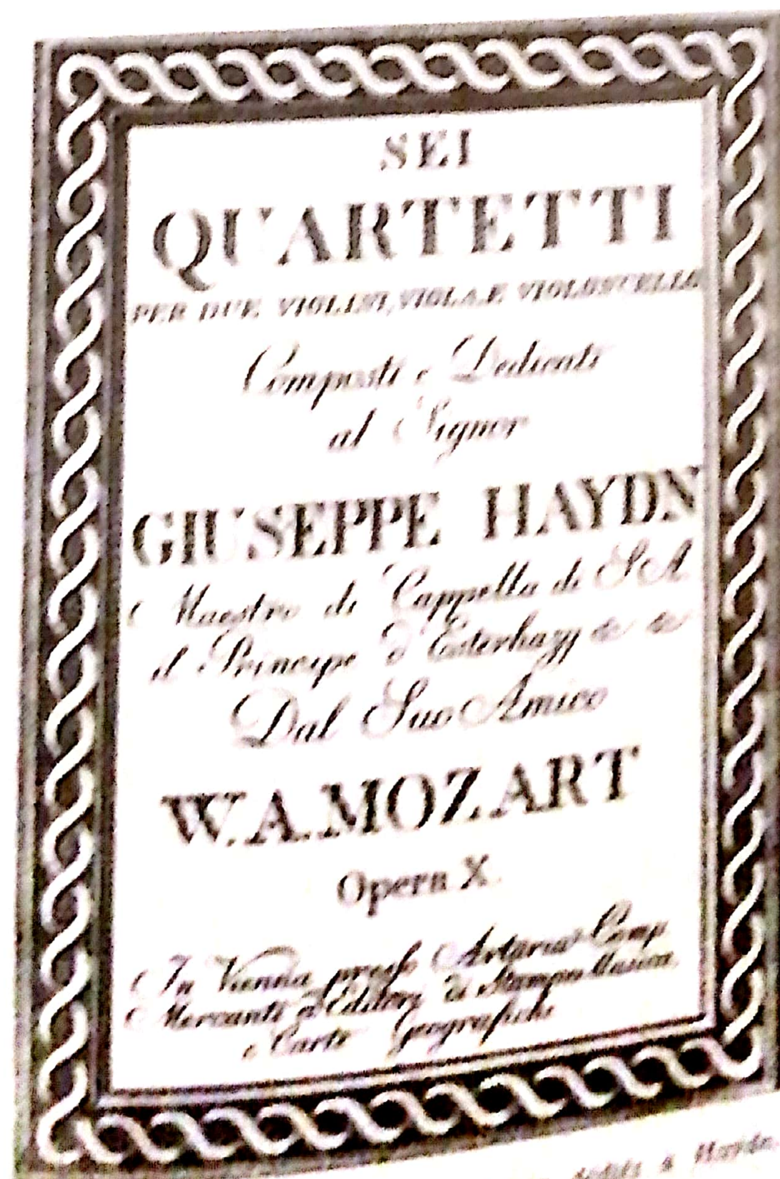
il tuo Sincerissimo A

W. A. Moz

Dédicace des Quatuors de Mozart à Haydn.

L'année 1785 voit la rencontre de Haydn et de Mozart. Une lettre de Léopold Mozart du 14 février donne les détails suivants : « Samedi soir, M. Joseph Haydn et les deux Barons Tindi sont venus chez nous... Monsieur Haydn m'a dit : je vous dis devant Dieu et en honnête homme que votre fils est le plus grand compositeur dont je connaisse le nom et la personne ; il a du goût et, en plus, la plus grande science musicale. » Une amitié et une admiration réciproques dont la mort prématurée de Mozart brisa les manifestations lia les deux hommes ; les témoignages de part et d'autre en sont nombreux. En 1785, Mozart dédia six quatuors à Haydn.

On se rappelle que quelques années auparavant, Haydn avait reçu commande de la part d'un chanoine de Cadix



Page de titre des Quatuors de Mozart dédiés à Haydn.

d'une musique destinée à illustrer les sept dernières paroles du Christ en croix. Dans l'église tendue de noir, le prêtre prononçait selon la coutume locale du haut de la chaire une des sept paroles, la commentait, descendait s'agenouiller, tandis que l'orchestre commentait à son tour le texte sacré. Haydn n'eut pas le loisir de composer cette musique avant l'année 1785. L'œuvre fut jouée le 26 mars 1787. Sa renommée s'étendit rapidement, et de nombreuses exécutions en eurent lieu un peu partout. Haydn en fit une réduction pour quatuor à cordes : ils figurent dans la série comme *op.* 51. Une version orchestrale avec chœurs parut également dans les « Œuvres complettes ».

1786 Haydn est invité par le Roi de Naples en 1785, mais il ne peut se rendre auprès de lui. L'invitation était d'ailleurs accompagnée d'une commande pour la composition de morceaux destinés à la lyre sur laquelle ce souverain exerçait son talent. 1786 est l'année de composition des six symphonies « de la loge olympique ».

1787 Haydn avait demandé à Artaria que les six quatuors de l'*op.* 50 soient dédiés à une haute personnalité dont il laissait le choix à son sens commercial. Le Roi de Prusse Frédéric-Guillaume II fut choisi : seule d'ailleurs l'édition berlinoise porta la dédicace.

L'opéra de Prague demande à Haydn un opéra, mais il refuse et indique Mozart comme plus qualifié que lui. « *Vous me demandez un opéra-bouffe. Ce serait de grand cœur, si vous aviez l'intention de garder pour vous seul une de mes œuvres de musique vocale. Mais pour la représenter sur le théâtre de Prague, je ne puis vous être utile : tous mes opéras ne conviennent guère qu'à notre troupe (à Estoras, en Hongrie)... Ce serait tout à fait autre chose si j'avais le bonheur insigne de composer sur un livret tout à fait nouveau pour le théâtre en question. Mais, même dans ce cas, je serais imprudent, car on peut difficilement faire bonne figure auprès du grand Mozart. Si je pouvais imprimer dans l'âme de chaque amateur de musique, et principalement dans celle des grands de ce monde ce que je comprends et ce que je ressens devant les inimitables travaux de Mozart, les nations rivaliseraient pour posséder un tel joyau dans leurs murs. Prague se doit de retenir un homme d'une telle valeur, mais elle se doit aussi de le récompenser ; car sans cela la vie des grands génies est triste et ne donne à la postérité que*



peu d'encouragement à l'effort. C'est pourquoi, hélas, beaucoup d'esprits pleins de promesses sont dans le marasme. Je m'en veux du fait que Mozart, cet être unique, ne soit pas encore engagé dans une cour impériale ou royale! Excusez-moi d'oublier le sujet de ma lettre : j'aime cet homme » (décembre 1787).

1788 Trois symphonies paraissent, parmi lesquelles l'*Oxford Symphonie*, précédemment composée pour Paris. La Bibliothèque nationale de cette ville en possède le manuscrit.

1789 Haydn avait noué dans la classe aisée de Vienne de précieuses amitiés. Les Puschberg, Johann Tost, les Genziger, médecin avec la femme duquel il a correspondu pendant plusieurs années, étaient des amis intimes. Tost, riche drapier en gros, était un grand ami de la musique. Il jouait lui-même du violon avec l'habileté d'un professionnel. Les six quatuors de l'*op.* 54 parus en 1789, lui sont dédiés ainsi que les six de l'*op.* 55 parus l'année suivante.

1790 Au mois de janvier 1790, Haydn passe quelque temps à Vienne. Il y rencontre Mozart dont on donne *Les Noces de Figaro* et *Cosi fan tutte*. Comme d'habitude, son séjour est brusquement interrompu par le départ du Prince. Il retourne à sa solitude d'Esterhaz, où, si l'on en croit la lettre suivante adressée à Marianne de Genziger, il s'ennuie ferme : « *Maintenant... me voilà dans mon désert... abandonné comme un pauvre orphelin... presque sans compagnie humaine... triste... plein du souvenir des précieux jours passés... oui, hélas, passés. Et qui sait quand ils reviendront ? Quand ces belles réunions où tout un groupe n'est qu'un cœur, qu'une âme ?... Toutes ces belles soirées où l'on faisait de la musique... ces belles soirées auxquelles on ne peut que penser sans pouvoir les décrire. Où sont nos enthousiasmes ?... Bien loin... et pour longtemps. Vos grâces ne s'étonnent-elles pas que je sois resté si longtemps sans vous faire connaître par écrit ma reconnaissance ? Chez moi, j'ai trouvé tout en désordre ; pendant trois jours je ne savais plus si j'étais chef d'orchestre ou garçon d'orchestre ; rien ne pouvait me consoler, tout mon appartement était sens dessus dessous. Mon piano, que j'aimais tant cependant, m'était infidèle ; il ne m'obéissait plus, ne m'incitait plus à la colère ou au calme. Je n'ai pu dormir que fort peu, tant les rêves me persécutaient. Car quand je rêvais que j'entendais les « Noces*



de Figaro », ce maudit vent du Nord me réveillait et m'arrachait presque mon bonnet de nuit. J'ai maigri de vingt livres en trois jours, les bons pâtés viennois se sont déjà perdus en chemin. Eh oui, me disais-je, en pensant à tout cela dans ma pension de famille, obligé d'y manger en guise de délicieux rôti de veau un morceau de vache quinquagénaire, en guise de ragoût aux croquettes, un morceau de mouton à barbiche jaunâtre, en place de faisan à la Bohémienne, une tranche de cuir rôtie, au lieu de ces oranges si bonnes et si délicates, une de ces ratatouilles qu'on appelle Gross-Salat, au lieu de ces pâtisseries, un de ces chaussons aux pommes bien desséchés, et tout à l'avenant ; eh oui, me disais-je donc, si j'avais maintenant une provision de ces pâtés que je n'ai pu consommer à Vienne ! Ici, à Estoras, personne ne me demande : « Voulez-vous du chocolat ? Avec ou sans lait ? Du café peut-être ? Un café noir ou un café liégeois ? Que puis-je vous servir, mon cher Haydn ? Voulez-vous une glace ? A la vanille ou à l'ananas ? » Si seulement j'avais un bon bout de parmesan, surtout pendant le carême, je le mettrais dans mes nouilles : je viens de charger notre concierge de m'en envoyer quelques livres.

Excusez-moi, vous, la plus gracieuse des femmes, de vous faire perdre pour une fois votre temps avec de pareilles sornettes et d'aussi misérables barbouillages. Pardonnez à un homme à qui les Viennois ont montré tant de bonté. Pour moi, il faut bien que je m'habitue petit à petit à la campagne. Hier, j'ai travaillé pour la première fois, et, ma foi, d'une manière assez haydnienne[1]*. »*

Marianne von Genziger était la femme d'un *Damendoktor* de Vienne, qui réunissait souvent dans sa maison de Schottenhof les célébrités musicales de la capitale. Haydn, Mozart, Dittersdorf, Albrechtsberger étaient les familiers des déjeuners du dimanche, suivis généralement de concerts de chambre. Médecin attaché au service du Prince Esterhazy, Genziger avait souvent l'occasion de venir à Esterhaz et d'y rencontrer Haydn. Marianne, née Kayser, était une excellente chanteuse que se disputaient les cercles musicaux de Vienne. C'était de plus une femme spirituelle. Il y eut entre elle et Haydn « une liaison personnelle qui faisait aussi vibrer remarquablement les fibres du cœur. Entre elle, qui trouvait le bonheur dans son mariage et l'éducation de ses cinq

1. Jeu de mots sur *Haydnisch* : haydnien, et *heidnisch* : païen.

enfants, et le vieux maître qui avait gardé une fraîcheur juvénile, malgré son mariage stérile et manqué, se développa une belle amitié ». (Nohl, *Musikerbriefe*.)

Joseph II meurt le 20 février. Le 25, Elisabeth, épouse du Prince Esterhazy, meurt à son tour à l'âge de 72 ans. Le Prince est positivement désespéré. Il lui survit jusqu'au 28 septembre. Sa mort, à l'âge de 77 ans dans son château d'Esterhaz, après une courte maladie, mit fin aux quarante années que Haydn avait passées à son service. Sa dépouille, transportée à Eisenstadt, fut inhumée dans la crypte de l'église. Haydn, d'après son testament, recevait une pension annuelle de mille florins, que son fils augmenta de quatre cents. Tomasini recevait quatre cents florins, le chanteur Dichtler, trois cents.

Le Prince Antoine, âgé de cinquante-deux ans, héritier du titre et des biens de son père, n'avait aucun goût pour la musique. Aussitôt après la mort de Nicolas, il licencia l'orchestre et la Chapelle, ne garda que la musique militaire. Haydn lui restait théoriquement attaché : il avait ainsi le droit de jouir des prérogatives attachées au titre de « Maître de Chapelle du Prince Esterhazy ». Il devait, en contrepartie, lorsqu'il voulait se déplacer, en demander chaque fois l'autorisation. C'était maintenant un général sans armée.

Haydn était libre. Il s'installa à Vienne chez un ami de sa femme *(Hausherr der Meinigen)*. Il habitait une maison calme, dans les faubourgs de la ville. Son repos y fut de courte durée : peu après son emménagement, il reçut la visite d'un inconnu qui n'était autre que l'organisateur de concerts londonien, Salomon. Johann-Peter Salomon, né à Bonn en 1755, après avoir été *Concertmeister* du Prince Henri de Prusse qui l'avait choisi pour sa réputation de violoniste, avait résidé à Paris, puis s'était fixé à Londres. En revenant d'un voyage en Italie, il avait lu, dans un journal de Cologne, l'annonce de la mort du Prince Nicolas Esterhazy. Il n'hésita pas à retourner sur ses pas, se précipita chez Haydn et lui proposa un « accord » (le jeu de mots, bien anodin, était intentionnel). Haydn accepta donc les termes du contrat suivant : il s'engageait à faire le voyage de Londres pour y diriger vingt concerts, comportant chacun une première audition d'une œuvre de lui. De plus, il devait composer un opéra pour l'impresario Gallini et six symphonies pour les concerts Salomon. Il recevrait trois cents livres sterling pour la composition de l'opéra, trois cents autres pour les six symphonies,




deux cents pour le copyright, deux cents pour sa participation aux vingt concerts et deux cents de garantie sur les bénéfices.

Avant de partir, Haydn était obligé de rompre deux liens : il devait d'abord demander au prince Antoine Esterhazy l'autorisation de s'absenter. Elle lui fut accordée. Ses démêlés avec le Roi de Naples, qui se trouvait alors à Vienne pour les mariages simultanés de trois de ses fils et filles, furent plus ombrageux : Haydn lui avait promis d'aller à Naples et avait de plus accepté la commande de nouveaux morceaux destinés à la lyre. Il dut se dédire, ce qui provoqua la colère du Roi, puis une réconciliation, scellée par l'inévitable tabatière d'or.

Ceci se passait en novembre 1790. Dès le 29 décembre, le *Morning Chronicle* annonçait la venue de Haydn à Londres.

Haydn partit le 15 décembre. Ses amis avaient vainement essayé de le dissuader d'entreprendre un voyage aussi lointain. Mozart mêlait ses supplications à celles des autres. « Cher papa, vous n'êtes pas fait pour courir le monde, et vous parlez trop peu de langues. » « *La langue que je parle est comprise dans le monde entier* », répondait Haydn. Le jour du départ, on était de part et d'autre ému aux larmes. Mozart lui tint longuement les mains dans les siennes et, poussé par un pressentiment qui devait se réaliser, lui dit : « Je crains, mon père, que nous ne soyons en train de nous faire les derniers adieux. »

Traversée de Haydn pour l'Angleterre.



1791 Il existe des carnets de la main de Haydn, sur lesquels il a noté pêle-mêle, au cours de son séjour, sans ordre chronologique, des impressions, des anecdotes, des rendez-vous, des recettes de cuisine, etc. La débauche des mœurs de la haute société londonienne à cette époque s'y reflète à chaque page. Cour et haute noblesse donnaient l'exemple, la bourgeoisie suivait. Les excès *in Baccho et in Venere* occupaient seuls les grands seigneurs qui, pour entretenir leurs maîtresses, étaient obligés de contracter des dettes énormes. « *Milord Chatam*, lit-on dans les carnets de Haydn, *chef d'État-Major général, frère du ministre Pitt, a été si s... pendant trois jours qu'il n'a pas pu signer son nom, ce qui fut la cause que Lord Howe n'a pu quitter Londres et que, par conséquent, la flotte n'a pu appareiller.* » Ailleurs on lit : « *Lord Clermont donnait un grand souper et, comme on buvait à la santé du roi, il ordonna à l'harmonie de jouer le* God save the King *dans la rue, sous une tempête de neige. Ceci est arrivé le 19-2-1792.* »

Tables de jeu à Londres, par Th. Rowlandson.



Table de jeu à Londres, par Th. Rowlandson.

La femme anglaise lui apparaît sous un jour plutôt défavorable : « *En France, la femme est vertueuse avant le mariage, p... après, en Hollande elle est p... avant, vertueuse après, en Angleterre, elle est p... toute sa vie.* »

Il arrive dans l'histoire des peuples que ces périodes d'immoralité soient favorables au développement des arts, et, particulièrement, de la musique. Le fait est en tout cas que celle-ci était grandement honorée à Londres à cette époque. Il se créait chaque jour de nouvelles sociétés de concerts. Les théâtres étaient florissants. L'*Academy of ancient music* compta, avec les chœurs, jusqu'à soixante-cinq exécutants ; les *Concerts of ancient music*, les *Professional Concerts*, étaient très fréquentés. Beaucoup de sociétés chorales avaient une existence prospère, telles la *Madrigal Society*, *The Anacreontic Society*, *The Noblemen and Gentlemen Catch-Club* [1], *The Glee-Club*, etc.

1. Le *catch*, canon généralement à trois voix, connut en Angleterre une vogue extraordinaire aux XVIIe et XVIIIe siècles. Les textes, généralement anodins à première vue, devenaient par le décalage des syllabes dans les différentes voix, d'une obscénité remar-

◄ *« Les Musiciens enragés », par Hogarth.*

Les concerts de solistes étaient très recherchés.

L'*Academy of ancient music*, que dirigeait Salomon, subissait la concurrence des *Professional Concerts*. Le 11 mars, Salomon était en mesure de donner le premier des vingt concerts annoncés : Haydn y dirigea la première des symphonies « londoniennes » (G. A. 93). Le succès en fut à ce point énorme que l'adagio, fait exceptionnel, en fut bissé. Les concerts suivants eurent lieu régulièrement tous les vendredis à 8 heures. Le public y était composé de la meilleure société londonienne. Le Prince de Galles y vint dès le second concert. Le dernier eut lieu le 3 juin.

En revanche, Haydn avait quelques difficultés avec l'opéra. Gallini, l'impresario avec lequel Salomon l'avait mis en rapport, n'arrivait pas à obtenir l'autorisation d'ouvrir son nouvel établissement, le *King'stheater* : le roi protégeait une entreprise rivale. D'une façon détournée il arriva à obtenir, le 25 mars 1791, une licence pour exploiter les *Entertainments of music and dancing*, officiellement sorte de music-hall, pratiquement opéra. Une lettre de Haydn à Luigia Polzelli donne quelques détails à ce sujet : « *Jusqu'à présent notre théâtre n'a pas été ouvert. Tant que le roi n'aura pas donné son autorisation, Monsieur Gallini l'exploitera par protection clandestine, sans quoi il perdra 2 000 livres sterling. Moi je ne perds rien, parce que le banquier de Fries à Vienne a déjà reçu mon argent... Il s'est déterminé à cette ruse et ces jours derniers a fait la répétition générale, mais malheureusement notre prima donna est un vrai saucisson.* »

En attendant l'opéra *Orfeo* auquel il travaillait, on donna quelques petites œuvres de Haydn : une cantate, des symphonies, et même un *Catch* italien à sept voix qui eut un énorme succès. L'*Orfeo* fut terminé au cours de l'été, mais ne fut jamais représenté.

L'Université d'Oxford lui décerne le titre de docteur *honoris causa* : il se rend à Oxford en juillet pour être intronisé. Ses carnets indiquent à la date du 8 : « *J'ai dû payer pour être reçu docteur à Oxford une guinée et demi, plus une guinée pour le manteau, le voyage m'a coûté six guinées.* »

Il passe l'été à la campagne chez le banquier Brassy et s'y trouve bien. L'automne lui laissa des loisirs : c'était à

---

quable. On a pensé que le genre et le mot dérivaient de la *caccia* italienne, mais cette origine est à présent considérée comme très douteuse. Il existe encore à Londres un Catch-Club.

Musique à Londres, par Th. Rowlandson. ►

Londres la morte-saison, la haute société était à la campagne, occupée à chasser et à faire du sport.

On lit à cette époque dans un des carnets : « *Mozart est mort le 5-10-1791.* »

Une lettre à Marianne de Genziger, du 20 décembre 1791 relate une invitation du Prince de Galles : « *A cette occasion je dois vous faire savoir qu'il y a trois semaines, par l'intermédiaire du Prince de Galles, j'ai été invité chez son frère, le duc d'York, dans son château. Le Prince m'a mené chez la Duchesse, sœur du roi de Prusse... C'est la dame la plus aimable du monde... Le Prince de Galles était assis à mes côtés et a joué fort bien du violoncelle... Le Prince de Galles est le plus bel homme qui soit au monde, il aime la musique de façon extraordinaire, il a beaucoup de sensibilité, mais peu*



d'argent. » Dans la même lettre, un peu plus loin, on lit : « *Je regrette seulement (lorsque je reviendrai à Vienne) d'être privé du grand Mozart. Il faudra plus d'un siècle pour que se retrouve un talent de cette envergure.* »

Haydn entretint à cette époque avec une Mrs Schrœter des relations suivies. Elle était la belle-sœur de la chanteuse Corona Schrœter dont parle Gœthe. Haydn aurait plus tard montré à Dies une liasse de lettres, qui nous sont d'ailleurs parvenues, et lui aurait dit : « *Ce sont les lettres d'une veuve anglaise de Londres que j'aimais. C'était, bien qu'elle approchât de la soixantaine, une femme belle et aimable que j'aurais bien épousée, si j'avais été célibataire.* »

La première et la dernière lettre de cette liasse montreront les points extrêmes de l'évolution de leurs sentiments et de leurs relations :

« Mrs Schrœter presents her compliments to Mr Haydn and informs him, she is just returned to town and will be very happy to see him, whenever it is convenient to him to give her a lesson [1] ». James str. Buckingham gate. Wenesday June 29 th 1791.

A ce style mondain se substitue peu à peu dans les lettres suivantes un ton beaucoup plus intime : « My dear, I am heartly sorry I was so infortunately not to see you, when you call'd on me this morning. Can you, my dear, be so good as to dine with me today. I beg you will it possible. You can not imagine how miserable I am that I did not see you. Do come today I intreat you. I always am my dear with the tenderest regard most. Monday 2 o'clock [2]. »

Une des pages les plus amusantes des carnets londoniens de Haydn est la relation de son opération manquée par le chirurgien John Hunter. Celui-ci l'avait convoqué ; Haydn arrive sans méfiance, lorsque « *après les premières amabilités je vis entrer quatre gaillards forts comme des Turcs, qui voulurent me ligoter sur une chaise...* » Il ne dut son salut qu'à quelques horions distribués de droite et de gauche, ce qui semble indiquer chez Haydn une force physique peu commune.

1. « Madame Schrœter présente ses compliments à M. Haydn et l'informe qu'elle vient de rentrer en ville et serait heureuse de le voir quand il lui conviendra de lui donner une leçon. »

2. « Mon cher, je suis cordialement désolée d'avoir eu la mauvaise fortune de ne pas vous voir, lorsque vous m'avez fait appeler ce matin. Pouvez-vous, mon cher, avoir la bonté de diner avec moi aujourd'hui. Je vous prie de faire que ce soit possible. Vous ne pouvez vous imaginer combien je suis malheureuse de ne pas vous voir. Venez aujourd'hui, je vous en supplie. Je suis toujours, mon cher, avec les plus tendres égards.... »



1792 Les animateurs des *Professional Concerts* cherchaient une parade aux vingt concerts organisés l'année précédente par Salomon. Ils ne trouvèrent rien de mieux que de faire venir de Strasbourg, où il était Maître de Chapelle à la cathédrale, l'ancien élève de Haydn, Ignace Pleyel, et d'organiser avec lui une série de concerts similaire à celle qu'avait donnée Haydn l'année précédente. Les amateurs de musique se partagèrent en deux camps, et Haydn, sur la demande de Salomon, accepta de composer six nouvelles symphonies pour lutter contre celles de Pleyel. Il se consumait au labeur. Fatigué par cette vie harassante, harcelé de demandes d'argent par la Polzelli qui, en plus, voulait lui envoyer son fils Pietro, il décida de rentrer. Il quitta Londres à la fin de juin 1792, passa par Bonn, où il rencontra l'éditeur Simrock, et arriva à Vienne le 24 juillet.

Il y retrouva ses chers amis. Le baron Zmeskall von Domanovecz lui demanda de donner des leçons à un certain Ludwig van Beethoven, jeune homme de Bonn, arrivé quelque temps auparavant dans la capitale autrichienne. Il ne semble pas que le maître et l'élève se soient parfaitement entendus. A l'insu de Haydn, Beethoven travaillait en même temps avec Schenk et ne faisait que soumettre à son maître des travaux déjà corrigés par Schenk. Lorsque Haydn repartit pour Londres, en 1704, il remit Beethoven entre les mains du théoricien Albrechtsberger.

1793 Marianne de Genziger, la grande amie de Haydn, meurt à l'âge de 38 ans le 26 janvier 1793, regrettée de tous.

Haydn achète une maison par acte daté du 14 août. Il n'y réside pas encore, attendant que l'aménagement en soit terminé. Il compose les trois quatuors *op.* 71, dédiés au Comte Apponyi. Entre-temps, il prépare avec Salomon un second voyage à Londres. Les difficultés venues du Prince Antoine Esterhazy furent cette fois très grandes, mais Haydn n'en tint pas compte. Il le quitta pour ne plus le revoir, car il devait mourir quelques jours après son départ. Haydn pensa un moment emmener avec lui un de ses élèves, Beethoven ou Polzelli, mais il leur préféra finalement son copiste Elssler, plus utile.

1794 Le départ eut lieu le 17 janvier 1794. Le premier concert était annoncé pour le 3 février. Il passe par Wiesbaden. Entendant des officiers prussiens de l'hôtel où il logeait

Haydn en 1792, par T. Hardy, Londres.

[illegible] une de ses œuvres au piano, il les étonne en se présentant. Il n'arrive à Londres que le 4 février, avec un jour de retard. Les douze concerts eurent lieu et obtinrent le succès habituel. Les symphonies en étaient le plus bel ornement.

Pendant l'été, il séjourne dans la ville d'eaux de Bath, non loin de Bristol, qu'il visite. Il fait également des voyages à Waverley, chez Charles Rich, violoncelliste amateur, puis à Southampton, à Winchester et dans l'île de Wight.

1795 Salomon, craignant de ne pouvoir tenir ses engagements à cause de la difficulté qu'éprouvaient les virtuoses à voyager du fait de l'état de guerre perpétuel sur le continent, décide de ne plus donner de concerts pendant l'année 1795. Il participe comme soliste aux *Opera concerts* qui avaient lieu tous les quinze jours dans la salle du *King's Theater* et dont la conception était colossale : soixante exécutants, chiffre énorme pour l'époque. Viotti en était le directeur artistique. Haydn et Federici étaient *conductors*, Cramer était *leader*. C'est là que furent exécutées les trois dernières symphonies « londoniennes ».

Haydn était toujours en très bons termes avec le Prince de Galles. Il joua et chanta devant le Roi et la Reine au cours d'une réception chez le Duc d'York. Les souverains voulaient le persuader de se fixer en Angleterre et d'y faire venir sa femme. Ils ne purent le décider et Haydn quitta Londres le 15 août 1795. Il passa par Hambourg, dans l'intention d'y rencontrer Carl-Philipp-Emmanuel Bach, dont il ignorait la mort survenue en 1788.

A Vienne, en attendant l'achèvement de la maison qu'il avait achetée dans le faubourg de Gumpendorf, il s'installe sur la Place du Marché-à-la-Farine, chez un fruitier. Il ne se passe guère alors de concerts, où l'on ne joue de ses œuvres. Et il continue d'en écrire et d'en publier : en avril 1796 paraissent les nouveaux quatuors dédiés au comte Apponyi.

Durant l'été, il se rend à Eisenstadt où ses obligations de Maître de Chapelle sont légères, tant à cause de la déférence dont on l'entoure que des effectifs réduits qui lui sont confiés désormais.

Lorsqu'il revient à Vienne en automne, des menaces de guerre assombrissent l'atmosphère. Les préparatifs militaires transforment l'aspect de la ville, l'art lui-même est mobilisé. Pour stimuler l'ardeur guerrière, on joue dans

les concerts des morceaux héroïques ; « la Symphonie au roulement de timbales du célèbre compositeur Haydn » assume ce rôle. C'est dans cette ambiance qu'est composée la *Missa in tempore bello.*

Le 14 décembre, Pietro Polzelli meurt. Haydn en est profondément affecté.

1797 En entendant à Londres le *God save the King*, Haydn avait eu l'idée de doter son pays d'un hymne national ; C'est en cette période agitée qu'il la réalisa. Grâce à la diligence d'un certain Comte Saurau, le lancement en fut fait, avec un sûr instinct de la technique publicitaire, à l'occasion de l'anniversaire de l'Empereur : texte et musique imprimés furent distribués aux spectateurs du Burgtheater où l'on jouait un opéra de Dittersdorf. A l'entrée de l'Empereur tous les spectateurs entonnèrent l'hymne *Gott erhalte den Kaiser*, qui se répandit dans tout le pays. L'Empereur témoigna sa reconnaissance à Haydn, en lui envoyant un coffret en or avec son portrait.

Cependant les menaces de guerre se faisaient de plus en plus précises. Aussi les préliminaires de paix de Leoben, le 18 avril, furent-ils accueillis avec soulagement. La paix de Campo-Formio, le 17 octobre, devait pour un temps les consolider.

Haydn passe l'été dans sa maison de Gumpendorf. En automne, il retourne à Eisenstadt où deux visites successives de l'électeur palatin de Hongrie, l'archiduc Joseph, donnent lieu à une suite de réjouissances ininterrompues.

La *Tonkünstler sozietät*, sur la proposition de Paul Wranitzky, qui avait été un élève de Haydn, prononce son admission gratuite. Une dizaine d'années auparavant, il avait eu avec cette association un différend curieux : on voulait l'obliger à verser un capital de trois cents florins sous le prétexte qu'il n'habitait pas Vienne. Il avait retiré sa candidature. Entre-temps, la *Tonkünstler sozietät* s'était enrichie en jouant ses symphonies. Le 11 décembre 1797 il fut nommé « assesseur perpétuel ».

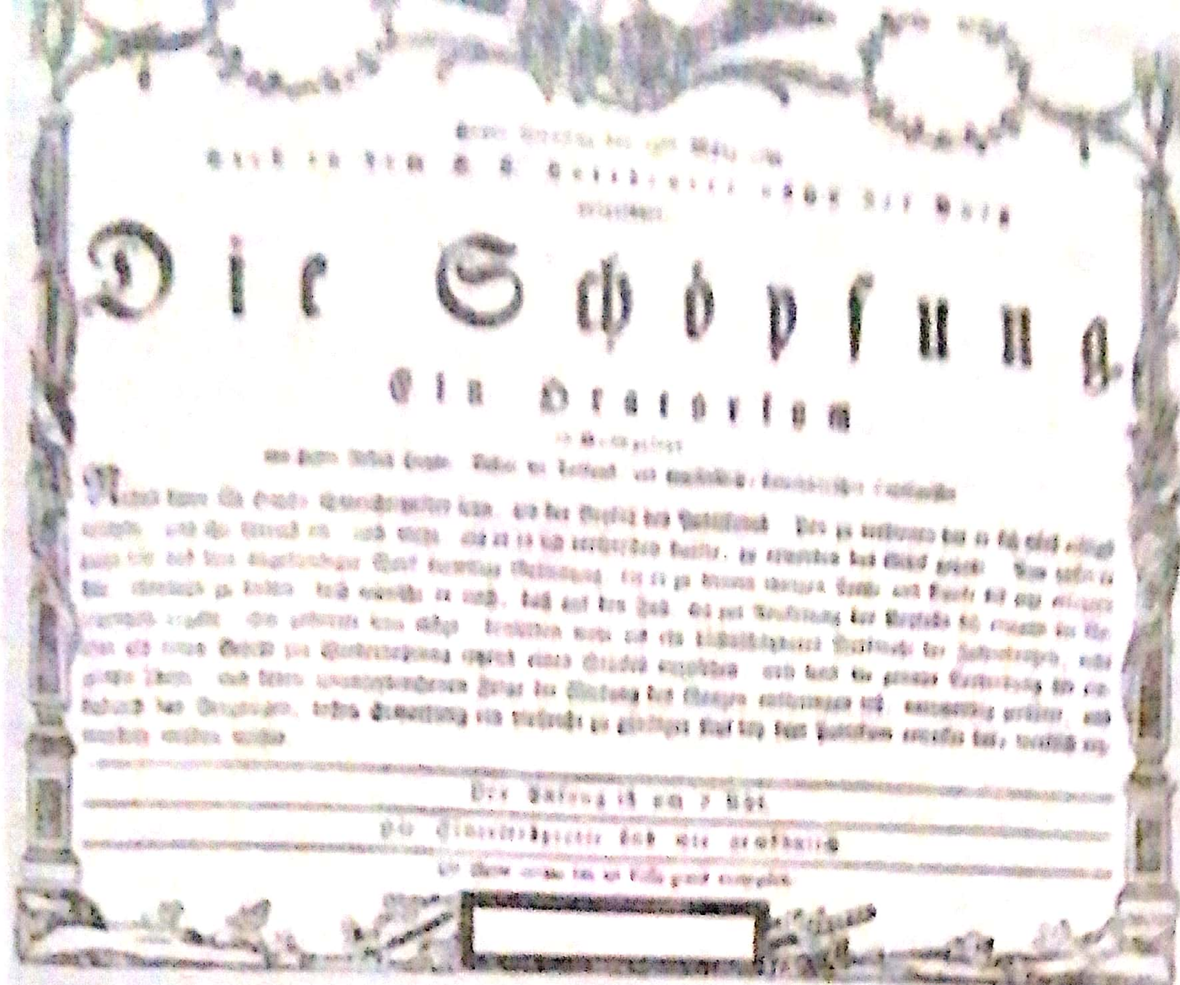
1798 Le 13 avril 1798, le drapeau tricolore qui flottait sur la maison de l'ambassadeur français, Bernadotte, est arraché par la foule et brûlé. Cet épisode inaugure une nouvelle période de troubles, pendant laquelle Haydn écrira la fin de son oratorio *La Création*. Salomon était la cause

lointaine qui avait déterminé Haydn à ce travail : la version prévue était anglaise, et l'exécution devait en avoir lieu à Londres. Haydn, peu habitué à la langue anglaise, travaillait sans enthousiasme. Salomon, après son retour à Vienne, le mit en rapport avec son ami van Swieten, bibliothécaire du palais impérial, qui se chargea de traduire et d'adapter le texte anglais. Celui-ci sut convaincre toute la noblesse de faire une souscription de cinquante ducats par tête : on en distrairait cinq cents ducats pour les verser à Haydn à titre d'honoraires, le reste servant à régler les frais de la première exécution. Haydn termina son œuvre avec les yeux du monde entier fixés sur lui. Le 29, un dimanche, la répétition générale eut lieu ; le lendemain 30 avril, tout ce que Vienne comptait de noblesse et d'amateurs de musique était invité chez le prince Joseph de Schwarzenberg pour la première. On avait dû mobiliser des forces de police importantes pour faire le service d'ordre dans la rue. Haydn dirigeait, Salieri était au piano. L'œuvre fit une profonde impression sur les assistants. Le correspondant viennois du *Neuer deutschen Merkur* écrit : « Voilà trois jours qu'a eu lieu cet heureux soir, et il résonne encore dans mes oreilles, dans mon cœur... » Les 7 et 10 mai, le concert fut répété.

En septembre, Haydn et Albrechtsberger sont nommés membres de l'Académie Royale de musique de Suède. Michaël Haydn vient passer quelque temps à Vienne auprès de son frère.

C'est à cette époque que commencent ses relations amicales avec Siegmund Neukomm, jeune homme originaire de Salzburg, qui était venu prendre des leçons avec lui.

1799 Les éditions Breitkopf et Härtel cherchaient depuis longtemps l'occasion d'entrer en contact avec Haydn pour une édition complète de ses œuvres. Le contact fut établi par Griesinger qu'on avait choisi comme intermédiaire. Ses lettres à la maison Breitkopf et Härtel, ainsi que les *Biographische Notizen über Joseph Haydn* qu'il fit paraître en 1810 nous donnent de précieux renseignements sur la personnalité de Haydn.


Die Schöpfung
Ein Oratorium

Affiche pour la première exécution de La Création *à Vienne.*

Le 19 mars 1799 eut lieu au Hoftheater la première exécution publique de *La Création.* Il semble que déjà à cette époque Haydn ait entrepris la composition des *Saisons.* Jusqu'en 1803 il travaillera encore intensément. Le *Mozarteum* de Salzburg possède un manuscrit, sans doute d'Elssler, intitulé *Tagesordnung des Sel. Herrn v. Haydn,* qui peut donner une image vivante du vieux maître. « En été, il était entendu qu'on se levait à six heures et demie. La première occupation était de se raser, opération que, jusqu'à l'âge de 73 ans, il exécutait lui-même. Après s'être rasé, il s'habillait entièrement. Lorsqu'un élève était présent pendant qu'il s'habillait, il devait lui jouer sa leçon au piano. Les fautes étaient aussitôt corrigées, on en tirait l'enseignement, et un nouvel exemple lui était donné : on consacrait une heure et demie à cette occupation. A huit heures exactement, le déjeuner devait être sur la table. Aussitôt après l'avoir pris,

Haydn s'asseyait au piano et improvisait tout en esquissant ce qu'il avait l'intention de composer. Cette occupation le menait jusqu'à midi et demie. Alors il recevait, faisait des visites ou se promenait jusqu'à une heure et demie. De deux à trois heures, on déjeunait ; après quoi il se livrait à de petits travaux domestiques ou se remettait à la musique. Il prenait ensuite les esquisses du matin et les mettait en partition, ce à quoi il consacrait trois ou quatre heures. Il sortait en général à huit heures, mais revenait chez lui à neuf heures et se remettait à orchestrer, à moins qu'il ne prît un livre et lût jusqu'à dix heures. A dix heures, il dînait de pain et de vin. Il s'était fait une loi de n'avoir d'autre repas le soir que de pain et de vin, loi qu'il ne transgressait de temps en temps que lorsqu'il était invité. A table, il aimait qu'on plaisantât et surtout qu'on fût de bonne humeur. A onze heures et demie il allait se coucher ; dans sa vieillesse il se couchait encore plus tard. L'emploi du temps d'hiver n'avait en gros aucune différence avec celui d'été : il se levait une demi-heure plus tard, le reste se déroulait comme en été. Dans son extrême vieillesse, c'est-à-dire pendant ses cinq ou six dernières années, la faiblesse et les maladies dérangeaient l'emploi du temps décrit ci-dessus. Cet homme actif ne put plus avoir d'occupations. A cette époque, il avait aussi pris l'habitude de faire une sieste d'une demi-heure. »

Ainsi s'explique l'extraordinaire fécondité de Haydn : une solide conformation physique et mentale lui a permis d'écrire son œuvre immense.

Le 24 décembre 1799 eut lieu la première parisienne de *La Création* à l'Opéra : on ne trouvait plus une place à louer quinze jours avant. Le succès fut immense, on en fit même des parodies, dans les théâtres du boulevard. *La Récréation du monde, suite de l'oratorio la Création du Monde, musique de Haydn en vaudeville*. C'est en se rendant à la première de *La Création* que Bonaparte fut victime de l'attentat de la rue Nicaise.

1800 Haydn avait envoyé sa femme aux eaux de Baden. Elle y mourut d'« arthrite » le 19 mars 1800 à l'âge de 70 ans. La nouvelle ne fit pas grand-peine à Haydn, semble-t-il. Depuis plusieurs années, il la haïssait franchement et ouvertement. La « *bestia infernale* » avait empoisonné sa vie pendant quarante ans.

Le 15 mars a lieu, par les soins de la *Tonkünstler sozietät* une exécution de *La Création*, puis les 12 et 13 avril chez le Prince Schwarzenberg. Haydn ne put y assister, souffrant d'une « fièvre rhumatismale à la tête ». Il passe l'été à Eisenstadt, ne se sent pas très bien. Il poursuit pourtant la composition des *Saisons*, dont on attend la première audition avec impatience.

1801 On peut lire à ce sujet dans le *Allgemeine Muzikzeitung* du 4 février 1801 : « Haydn a l'intention de se rendre l'été prochain en Allemagne du Nord et d'y diriger lui-même dans les endroits les plus importants ses *Saisons*, dont la composition touche à sa fin. » Il semble y avoir consacré toutes ses forces. Quelques années plus tard (1805), il écrivait à propos de sa santé : « *Il y a seulement huit ans, c'était autre chose ; mais les quatre saisons ne m'ont pas porté chance. Je n'aurais pas dû les écrire. Je m'y suis épuisé.* » La première exécution eut lieu le 24 avril chez le prince Schwarzenberg, avec le même succès que pour *La Création*. Le journal du Comte Zinzendorf relate ses impressions en un français approximatif : « 1801. 24 avril. A six heures trente je me fis porter au concert des *Saisons*. Il ne commença qu'à sept heures, je me trouvais



à côté du M. Muzzarelli ; ma voisine de gauche ne voulut pas décliner son nom. L'Archiduc Ferdinand, l'Électeur, le Prince Stahremberg étaient là. Le Printemps a de la musique douce, un Freudenduett et un Hymne qui plaît. L'Été exprime bien la langueur générale qu'occasionne le chaud. L'orage est rebattu. L'Automne est très varié, un Hymne au Travail, les noisettes, l'amour des champs, le limier, la chasse au lièvre, la chasse à courre, les vendanges, un tapage incroyable, l'Hiver, la chanson des fileuses, la romance d'Annette sur la morale et un Hymne. Cela est long. »

Le succès détermina Haydn et ses amis à donner de l'œuvre une exécution publique, dont la date fut fixée au 29 mai. Auparavant eut lieu une exécution privée à la Cour. L'Impératrice Marie-Thérèse y tint la partie de soprano. « *Elle a beaucoup de goût et d'expression, mais un organe faible.* »

Les *Saisons* devinrent vite populaires. Des éditions d'airs séparés en facilitèrent la vulgarisation.

Mais Haydn sent ses forces le quitter. Il commence la rédaction de son testament, travaille toujours cependant : la *Schöpfungsmesse* est datée du 28 juillet de cette année. Il la dirige à Eisenstadt pour l'anniversaire de la Princesse le 13 septembre. Il a la joie d'y rencontrer ses deux jeunes frères Johann et Michael.

Le 5 nivôse an X, il est nommé membre de l'Institut de France.

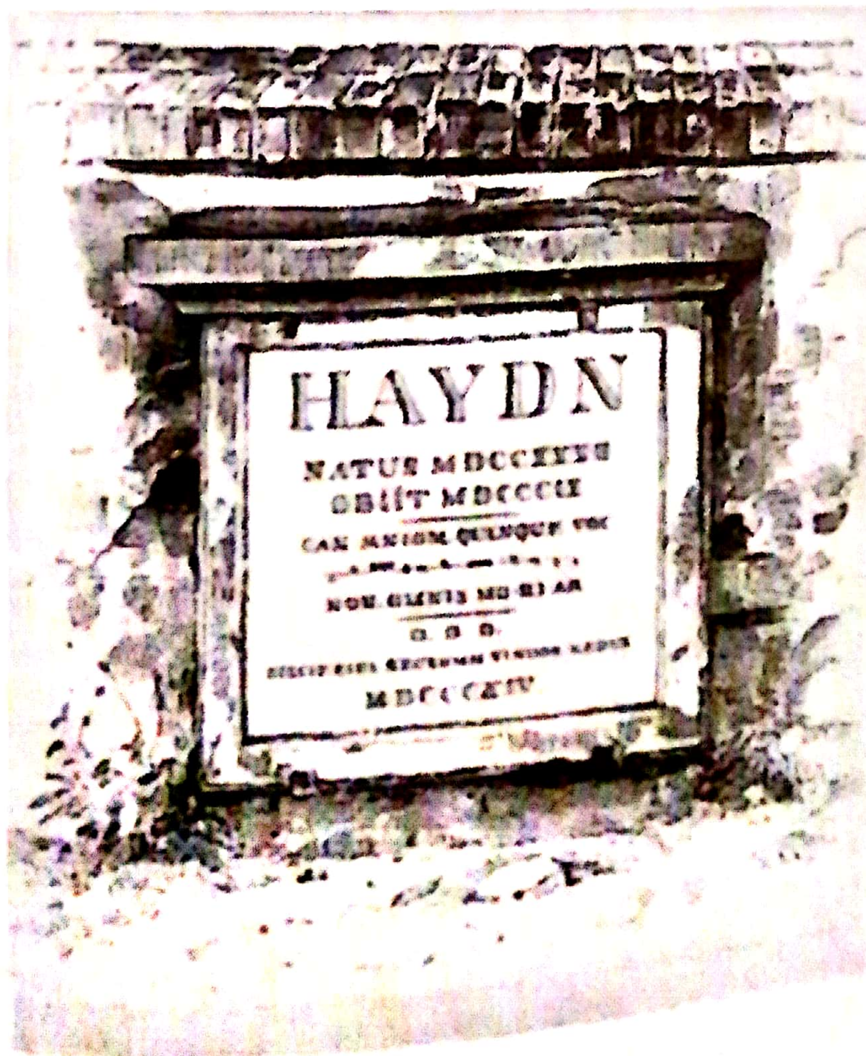
1802 1802 est l'année de ses derniers travaux : l'*Harmoniemesse* pour la chapelle d'Esterhaz. Il projette même la composition d'une grande œuvre chorale : « Un texte sur le Jugement dernier tient encore à cœur au vieux Papa. Haydn veut en faire parler à Wieland et à Gœthe par son élève Kranz qui était ici il y a peu de temps et est Maître de Chapelle à Weimar. » (Griesinger, *Lettre à Breitkopf*, 10 novembre 1802.) A 70 ans, sa vitalité est toujours étonnante : n'oublions pas qu'en dehors de ses travaux de composition, il assure encore ses fonctions de Maître de Chapelle du Prince Esterhazy ; ce n'est qu'en août 1803 qu'on lui adjoint un *Vizekapellmeister* en la personne de Johann Fuchs.

1803 Van Swieten meurt le 29 mars 1803, et Haydn perd en lui un ami fidèle.

Une lettre de Weber, qui fit un séjour à Vienne à cette époque nous donne des détails pittoresques sur les dernières

années du maître. « Je suis allé plusieurs fois chez Haydn. La faiblesse de l'âge mise à part, il est toujours de bonne humeur et enjoué, parle volontiers des événements de sa vie et s'entretient surtout avec de jeunes artistes : c'est l'image du véritable grand homme, comme Vogler ; avec la seule différence que l'esprit cultivé de Vogler est beaucoup plus acéré que l'esprit naturel de Haydn. Il est touchant de voir entrer des hommes adultes qui appellent Haydn « Papa » et lui baisent la main. »

1804 Haydn espérait encore écrire, mais ses forces l'avaient abandonné : son dernier quatuor, inachevé, date de l'année 1803 (*op.* 83). Une lettre de Griesinger fait allusion à ce désir d'écrire. « L'idée de faire paraître encore quelques œuvres après sa mort est solidement enracinée chez Haydn. Il dit lui-même d'ailleurs que c'est un caprice dont le *non omnis moriar* est la cause. » Les francs-maçons citaient souvent cette formule d'Horace : Neukomm en fit un canon qu'on grava sur la tombe de Haydn.



Première tombe de Haydn à Vienne.

Le 1er avril, Haydn est nomm[illegible] de la ville de Vienne.

1805 De nouveau, comme en 1778, le bruit de la mort de Haydn se répand, non seulement à Paris et à Londres, mais à Vienne même. A Paris, Cherubini se hâte d'écrire une cantate funèbre et les Concerts de la Loge olympique annoncent un concert le 6 février : Kreutzer avait composé pour la circonstance un concerto de violon sur des thèmes de Haydn. Le démenti arriva quelques jours avant le concert. Haydn écrit à ce sujet : « *Les braves gens ! Je leur suis vraiment reconnaissant de cet honneur dont je ne me doutais pas ! Quelle fête pour moi si j'avais pu faire le voyage et diriger en personne la messe !* »

Pour l'anniversaire de ses 73 ans, un concert eut lieu auquel participa le fils de Mozart, alors âgé de 13 ans. Griesinger dévoile dans une lettre la petite supercherie à laquelle donna lieu cette touchante cérémonie : « Le 8 avril, le jeune Mozart doit paraître pour la première fois en concert. Il a composé une cantate pour l'anniversaire de Joseph Haydn qui (entre nous soit dit), excepté le premier chœur, est de moi... Haydn a été ému aux larmes, lorsque nous lui avons fait part de ce projet. »

Haydn aimait recevoir des visites. Amis ou étrangers de passage venaient voir le vieux « papa ». Marie Bigot, pianiste, le violoniste Pierre Baillot lui rendent visite au cours de tournées. C'est le 15 avril 1805 que Haydn reçut la première visite de Dies, peintre paysagiste, dont le projet était, au cours d'entretiens, de recueillir les faits saillants ou pittoresques de la vie de Haydn. Plus ou moins espacés, ces entretiens durèrent jusqu'en 1808. Ils sont, malgré des erreurs, une des sources principales de la biographie de Haydn. Pleyel rend aussi visite à son vieux maître, et Cherubini même vient lui remettre son diplôme de membre du Conservatoire de Paris.

Cependant le vide se fait autour de lui : son frère Johann meurt le 10 mai 1805 ; le docteur Genziger l'avait précédé de deux jours dans la tombe.

La guerre avait recommencé : Napoléon s'avançait vers l'Autriche et menaçait Vienne. Les vivres manquaient. Greisinger, dans une lettre du 21 août 1805, fait part à Breitkopf de ces tristes nouvelles et y ajoute ces lignes qui font allusion à la rédaction du *Elsslerkatalog* : « Il a abandonné l'espoir de pouvoir terminer le quatuor qu'il a commencé.

En ce qui concerne le catalogue de tout ce qu'il se souvient d'avoir composé de 18 à 73 ans, il a bientôt fini. A elles seules, les œuvres de jeunesse font un volume de soixante pages. »

1806 Au début de 1806, Haydn se décide à faire publier son dernier quatuor, laissé inachevé depuis 1803. En place du dernier mouvement, il se borna à faire reproduire la carte de visite qu'il utilisait depuis quelque temps portant ces mots : *Toute ma force s'en est allée, je suis vieux et faible* ainsi que la mélodie sur laquelle ils se chantaient. Il se servait de cette carte pour s'excuser de ne pas recevoir ou pour décliner les invitations. Breitkopf dans l'édition du quatuor avait baptisé cette mélodie : « Canon », ce qui motiva une protestation de Haydn. Aussi fut-il surpris de recevoir de l'abbé Stadler un canon à deux voix sur ce thème. Il a suscité depuis beaucoup de jeux contrapuntiques.

Molto Adagio



Hin ist alle meine Kraft



alt und schwach bin ich

Joseph Haydn.



Chambre où mourut Haydn à Vienne.

Haydn devenait si faible qu'on dut transporter dans sa chambre le piano Erard que lui avaient offert les célèbres facteurs, quelques années auparavant. Son esprit restait très clair : « *Mon domaine*, dit-il à Griesinger le jour de son 74e anniversaire, *est sans limites : ce qui peut encore être fait en musique est beaucoup plus grand que ce qu'on a déjà fait.* » Il assurait que « *souvent lui venaient à l'esprit des idées grâce auxquelles son art pourrait être porté beaucoup plus loin, mais que ses forces physiques ne lui permettaient plus de les accomplir* ».

Son frère Johann-Michaël meurt le 10 août 1806 à Salzburg, de « consomption ».

1807 La vie de Haydn continue à s'écouler sans événements importants. Il est nommé membre de la Société académique des enfants d'Apollon, de Paris. Le chanteur Gänsbacher, dans ses « Mémoires », fait un récit vivant d'une visite à Haydn le 31 décembre 1808 : « La veille du jour de l'an 1808, je fis à Joseph Haydn une visite dans sa maison de Gumpendorf.

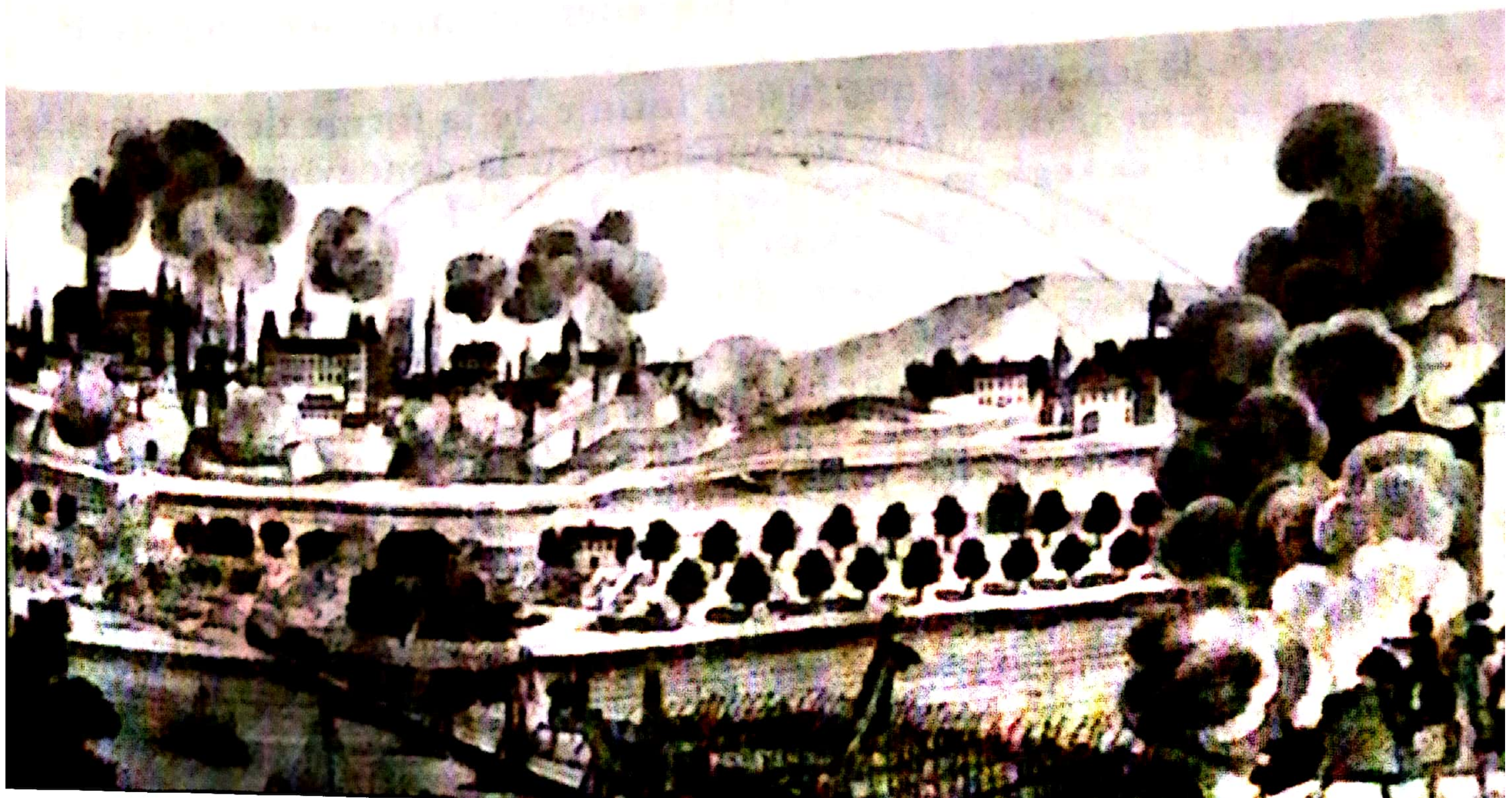
Entrée des troupes françaises à Vienne.

J'étais avec la veuve de Mozart et un autre artiste. Nous le trouvâmes très joliment habillé, assis à une table, portant une perruque fraîchement frisée. Sur la table se trouvaient son tricorne et sa canne, comme s'il avait l'intention de partir dans l'instant. »

1808 Le 27 mars 1808 eut lieu dans la grande salle de l'Université une exécution triomphale de *La Création*. Salué par des fanfares de trompettes et des roulements de timbales, Haydn fit son entrée sur un fauteuil roulant qui fut poussé jusqu'au milieu de l'orchestre. La princesse Esterhazy, ses élèves, les personnes de haut rang l'entouraient. L'émotion l'obligea à quitter la salle après la première partie.

En automne, Neukomm revint de Petersbourg où il était Maître de Chapelle et rendit chaque jour une visite à son vieux maître.

1809 La guerre cependant se déroulait maintenant en territoire autrichien. Des combats avaient lieu aux portes de la capitale. Le 9 mai 1809, les avant-gardes du Maréchal Lannes sont à Hütteldorf. Le 10, elles occupent les faubourgs, de Döbling à Simmering. Le 11 au soir, les Français commencent le bombardement de la ville. Le 12, Vienne capitule. Le lendemain, les troupes occupent la ville.



« A partir de ce moment, la faiblesse physique augmenta ; cependant Haydn jouait chaque jour son hymne impérial. Le 25 mai, il le jouait encore trois fois de suite avec une expression dont il s'étonnait lui-même. Dans la soirée, des maux de tête l'assaillirent, accompagnés de frissons ; on le porta au lit de bonne heure et on appela les médecins. Leur aide fut inutile : le malade tomba dans un état de débilité extrême et d'engourdissement douloureux. Quelques minutes avant sa fin, qui eut lieu le 31 mai vers une heure du matin, il donna encore quelques signes de conscience et de sensation. » (Griesinger.)

A la biographie proprement dite de Haydn, dont il faut bien dire qu'elle offrirait peu de substance à qui voudrait la romancer, se superpose, bien plus passionnante, celle de sa pensée, dont l'évolution se reflète dans les quatuors. A partir de 1782, il est de nouveau possible d'y suivre, pour ainsi dire jour après jour, le processus de son développement.

Nous avons vu qu'il s'était consacré à la symphonie pendant une dizaine d'années, non pas pour la faire bénéficier des progrès techniques acquis dans la pratique du quatuor à cordes, mais peut-être pour y puiser cette science théâtrale que se doit de posséder le musicien depuis le XVIIe siècle. La période de sa vie qui commence en 1782 verra la tentative d'une fusion intime de la forme de sa pensée proprement dite, telle qu'auraient pu la concevoir un Dufay ou un Ockeghem, avec cette science théâtrale particulière à la musique, qui consiste à mettre en valeur la substance spécifiquement musicale d'une œuvre. En un certain sens, ce sera finalement le quatuor qui bénéficiera des enseignements de la symphonie.

Les caractéristiques particulières du génie de Haydn, dont nous avons vu les manifestations se préciser petit à petit dans les premiers quatuors, sont maintenant des réflexes acquis par une longue pratique. Cette pensée analytique qui procède par juxtaposition de courts motifs mélodico-rythmiques, dont les mutations plus ou moins brusques engendrent la période, puis la phrase, l'œuvre enfin, il est possible d'en suivre l'évolution jusqu'à ses ultimes conséquences dans ses dernières œuvres. La lecture des quatuors

à partir de l'*op.* 33 est, à cet égard, passionnante : l'ingéniosité de Haydn dans ce domaine, sa constance inflexible à un système qui, plus que la somme d'artifices techniques, est le reflet même de son organisation spirituelle, sont un sujet d'émerveillement. Nous y renvoyons le lecteur, en lui promettant les plus grandes joies. Ce procédé, sans que s'attache à ce mot de nuance péjorative, saute aux yeux dès qu'on ouvre le recueil des six quatuors de l'*op.* 33.

Dans les derniers quatuors, le fractionnement peut être extrême, comme dans le thème varié qui ouvre l'*op.* 76, nº 6, ou comme dans le finale du même quatuor, dans lequel le motif lui-même est déjà composé de deux éléments, dont le second est le renversement du premier, intervalle pour intervalle, à faire pâlir d'envie les zélateurs de l'esthétique sérielle. Le caractère bénéfique de cette organisation de la pensée haydnienne a été ressenti par Mozart dont les six quatuors dédiés à Haydn portent l'empreinte. Le génie de Mozart n'y est différent de celui de Haydn que par le choix des données instinctives. Chez Mozart, elles sont choisies directement en tant que données instinctives immédiates, alors que chez Haydn le choix ne s'opère qu'après un habillage technique du matériel instinctif. On a l'impression chez lui que l'élément cité plus haut résulte d'une option opérée sur la permanence, au milieu de ses différentes modalités, d'une donnée instinctive. Citons, parmi les possibles avortés :



Haydn les a rejetés après les avoir passés en revue, mais le choix librement consenti de la solution adoptée engage son être profond au même titre que si l'instinct lui en eût, d'emblée, comme c'est le cas chez Mozart, suggéré l'évidence.

Conséquence logique de ce fractionnement de la pensée, le monothématisme, dont on peut déjà déceler des traces dans l'*op.* 9 et qui va s'accentuant dans l'*op.* 17 (voir les nºˢ 2, 4 et 6 de cette série), s'affirme de plus en plus à partir de l'*op.* 33. Le second thème tend à n'être qu'un épisode dans un développement qui commence aussitôt après l'exposition du motif générateur : le matériel thématique fourni par la première idée, à laquelle s'ajoutent, dans la plupart des cas, des éléments secondaires qui en sont les fidèles serviteurs, est considéré comme suffisant pour engendrer

l'œuvre. Le rôle effacé de certaines secondes idées, leurs courtes dimensions par rapport à une première idée envahissante, fait dont les exemples abondent dans les premiers quatuors, est déjà une tendance vers un monothématisme certain. La seconde idée qui, souvent dans ce cas, ne participe pas aux développements de la partie centrale, réserve ses charmes à la réexposition, où elle donne souvent lieu à des développements inattendus et spectaculaires. L'*op.* 54, nº 1 est, à cet égard, plein d'enseignements. Une première idée suivie de toute sa cour s'y vautre avec impudeur sur quarante mesures, puis daigne laisser la place à une petite idée de quatre mesures, qui ne reparaîtra qu'à la réexposition pour donner lieu à un court épisode dont la virginale fraîcheur est un agréable élément de surprise.

Dans la plupart des cas, le monothématisme est plus affirmé. Le second thème est formé avec des éléments du premier. Seul le ton de la dominante ou celui du relatif majeur indiquent alors sa fonction de second thème. Le finale de l'*op.* 74, nº 3, en est un exemple frappant : à une première idée en sol mineur :



succède une seconde idée en si bémol dont la parenté avec la première est évidente :



Il arrive que le second thème soit parfois absolument identique au premier. Dès le nº 1 de l'*op.* 33, Haydn, jouant sur l'ambiguïté tonale d'un thème dont les intervalles appartiennent à la fois aux tonalités de si mineur et de ré majeur en fait un premier thème en si mineur, puis, sans même en changer la tessiture, l'harmonise en ré majeur pour en faire un second thème. Le second thème, cas limite, peut être une répétition pure et simple du premier au ton de la dominante, (*op.* 76, nº 5, finale). Dans l'*op.* 77, nº 1, la seconde idée se divise en deux parties : la première répète le thème au ton de la dominante, la seconde introduit un élément nouveau. Dans le premier mouvement de l'*op.* 64, nº 5, il n'y a pratiquement pas de second thème ; seul un

épisode au ton de la dominante, utilisant un élément du premier, en tient lieu. Paraphrasant le premier (*op.* 76, nº 5), le développant (*op.* 76, nº 3, premier et dernier mouvements), le second thème a généralement un lien organique avec le premier. Il arrive que leur parenté soit plus subtile et que le second subisse de la part du premier une simple influence héréditaire, qui, pour échapper à l'analyse, n'en est pas moins évidente :



Au fond, une analyse exacte des rapports de ces deux lignes mélodiques entre elles n'est peut-être pas impossible. On est tenté, à la lecture des quatuors de Haydn d'établir les rapports exacts qui en régissent les éléments entre eux. Dans l'exemple précédent on ne peut guère constater que les suivants :

1º) Les rythmes coïncident ;

2º) Jusqu'à la sixième note, un intervalle ascendant sur deux est constitué par des demi-tons ;

3º) La huitième note, *fa*, est commune.

Une analyse plus poussée montrerait-elle que l'une est déduite de l'autre suivant un système plus rigoureux ? Y a-t-il entre (a) et (b) des relations exactes analogues à celles qui permettent de déduire la dérivée de la fonction, le logarithme d'un nombre ? C'est possible. Quel chercheur subtil, en s'appuyant sur une phrase sibylline de Stendhal (*Vie de Haydn*, lettre VIII), trouvera un jour la raison mathématique des deux progressions (a) et (b) ? Voici en effet ce qu'on peut lire dans le passage en question :

« Haydn s'était fait une règle singulière dont je ne puis rien vous apprendre sinon qu'il n'a jamais voulu dire en quoi elle consistait. Vous connaissez trop les arts pour que j'aie besoin de vous rappeler au long que les anciens sculpteurs grecs avaient certaines règles de beauté invariables nommées *canons*. Ces règles sont perdues, et leur existence recouverte d'une profonde obscurité. Il paraît que Haydn

avait trouvé en musique quelque chose de semblable. Le compositeur Weigl, le priant un jour de lui donner ces règles, n'en put obtenir que cette réponse : « Essayez et trouvez. »

« ... Quant à Haydn, dont le cœur était le temple de la loyauté, tous ceux qui l'ont connu savent qu'il avait un secret et qu'il ne l'a jamais voulu dire [1]. »

Ce monothématisme forcené ne se manifeste pas seulement dans les mouvements rapides. Il donne également aux mouvements lents une remarquable unité de conception. C'est ainsi que la première idée, dans l'adagio de l'*op.* 74, n° 4 :



donne naissance à la seconde :



Dans l'*op.* 77, n° 1, la première idée persiste dans la basse pendant l'exposition de la seconde.

Tout cela favorise l'éclosion de motifs secondaires qui font généralement leur apparition dans la transition entre les deux idées ou qui interviennent comme contrepoints aux idées mêmes. Ces motifs secondaires, dont l'importance est très grande dans les développements ultérieurs, sont, en quelque sorte, les serviteurs du thème même. Ils l'habillent, le parent, l'aident à moduler, à passer d'un registre, d'un instrument à l'autre, donnant à chacune de ses apparitions une royale aisance. Ils donnent lieu eux-mêmes à un travail thématique intense : sautillant, s'agitant, modulant, se contrepointant avec malice, ils apportent un empressement et un zèle extraordinaire à servir les plats que nous dégustons. Ainsi fait la courte formule conclusive qui apparaît à la

1. La suite du texte de Stendhal est plus précise encore : « Il n'a donné autre chose au public, dans ce genre, qu'un jeu philharmonique, pour lequel on se procure, au hasard, des nombres en jetant des dés : les passages auxquels ces nombres correspondent étant réunis, même par quelqu'un qui ne se doute pas du contrepoint, forment des menuets réguliers. » Sans en déduire avec certitude une relation entre deux textes, il peut être amusant de rapprocher de ce passage le titre d'un ouvrage anonyme paru à la fin du XVIII[e] siècle, dont la Bibliothèque nationale possède un exemplaire (Vm8 1137) : *Ludus melothedicus* (sic) */ou/ le jeu de dez harmonique/ contenant plusieurs calculs/ Par lesquels toute personne composera différens Menuets avec l'accompagnement/ de Basse en jouant avec deux Dez même sans sçavoir la Musique/ Dedié à Monsieur le comte/ de Lamberg/ chambellan de leur Majesté impériale...* - A Paris, *chez M. de la Chevardière...* (*s. d.*)

douzième mesure de l'*op.* 54, nº 1. Après avoir servi de conclusion à l'exposition (mesures 44 à 47), on la voit jouer un rôle important dans la partie centrale, fournir la matière de développements épisodiques (mesures 61 à 65) ou plus importants (mesures 80 et suivantes). On goûtera particulièrement la façon imprévue avec laquelle elle contrepointe la seconde idée (mesures 111 à 113).

La courte transition de l'*op.* 74, nº 3 joue un rôle analogue : introduisant brusquement des triolets dans une battue de noires, elle impose cette division ternaire du temps à la presque totalité du mouvement, elle est le système circulatoire sanguin de ce corps. Notons en passant que les deux noires par lesquelles elle débute sont déjà incluses dans le thème.

Sans parler des mouvements qui sont volontairement écrits, en partie ou en totalité, dans la forme fugue (*op.* 50, nº 4), une discipline de fugue, acquise dans les quatuors du Soleil, régit toute cette organisation thématique. Déjà bien affirmée dans l'*op.* 33, elle étend ses bienfaits à tous les quatuors suivants. Le finale de l'*op.* 55, nº 1 et celui de l'*op.* 64, nº 5, presque tous les quatuors de l'*op.* 76 en fournissent d'éloquents exemples. Des surprises amusantes viennent parfois donner une vigueur supplémentaire au déroulement du discours, telle, dans le finale de l'*op.* 64, nº 5, l'entrée de l'alto en fa majeur dans une exposition de fugue en ré mineur (mesure 42). Dans l'*op.* 76, nº 2, dit « quatuor des quintes », le second thème :



prend l'allure d'un complexe sujet-contresujet. Soumise aux nécessités du moment, interrompue lorsque des éléments spectaculaires doivent passer au premier plan, la forme fugue pénètre la forme sonate. L'exposition de l'*op.* 76, nº 1 (1er mouvement) n'est pas une fugue :



mais tire de la fugue toute sa substance.

L'organisation purement musicale de la pensée se double parfois d'une organisation théâtrale consciente. Les mesures 64 à 72 du premier mouvement de l'*op.* 33, nº 1, utilisent la vertu spectaculaire de la cellule rythmique initiale pour en tirer un effet saisissant :



Théâtrales les pauses et la tonalité de la bémol succédant à celle d'ut majeur dans le premier mouvement de l'*op.* 54, nº 2, théâtrale l'extraordinaire modulation dans l'allegretto de l'*op.* 54, nº 2 (mesures 37-38), mais nulle part peut-être le culte d'Apollon et celui de Dionysos ne sont plus étroitement liés que dans *Les sept Paroles du Christ.* L'élément spectaculaire intense impliqué dans la cérémonie à laquelle la version orchestrale primitive était destinée, avait séduit Haydn. En voici la relation par lui-même dans l'édition Breitkopf et Härtel de 1801 :

« *Il y a à peu près cinquante ans, un chanoine de Cadix me demanda d'écrire une musique instrumentale sur les sept paroles de Jésus sur la croix. On avait coutume en ce temps-là pendant la période du carême de monter un oratorio dans la cathédrale de Cadix et de lui donner plus d'effet en l'entourant des circonstances suivantes : les murs, les fenêtres et les colonnes de l'église étaient recouverts de drap noir ; seule une lampe de grosses dimensions, suspendue au milieu de l'église, éclairait les ténèbres. A midi, on fermait toutes les portes, et la musique commençait. Après un prélude convenant à la cérémonie, l'évêque montait en chaire, prononçait une des sept paroles et la faisait suivre de commentaires. Cela fait, il descendait de chaire et tombait à genoux devant l'autel. Cet intervalle était rempli par la musique. L'évêque remontait en chaire une seconde, une troisième fois, et ainsi de suite et chaque fois l'orchestre commençait à la fin du discours. Ma composition devait convenir à cette cérémonie : l'obligation de faire se suivre sept adagios, dont chacun devait durer environ dix*

minutes sans fatiguer l'auditeur, n'était pas des plus faciles ; et je trouvai bientôt que je ne pouvais pas m'en tenir à la durée promise. »

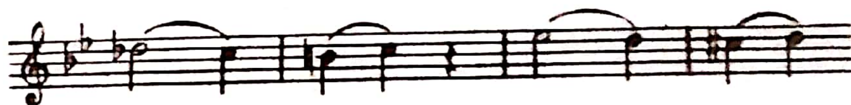
La musique se compose d'une introduction et de sept adagios suivis d'un épisode dépeignant le tremblement de terre décrit dans les évangiles. La version que Haydn en tire pour le quatuor à cordes ne diffère pratiquement pas de la version orchestrale. L'intervalle de seconde mineure, qui revient à chaque instant dans les motifs mélodiques, caractérise ces morceaux, semblable à « cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge ». Dès le début de l'introduction, il apparaît :



Il parcourt toute la première pièce :



la seconde :



s'incorpore à des syncopes d'une valeur expressive inouïe dans la troisième :



Sous d'autres formes, il est toujours latent dans les pièces suivantes :



4e pièce



5e pièce

dans la déformation expressive du thème de la sixième :



dans ce dessin de la septième :



Toutes ces pièces sont agencées avec une rigueur formelle extrême où la fugue exerce sa bénéfique influence : il suffit de lire la cinquième et la sixième pour s'en convaincre. Elles sont par ailleurs d'une expression dramatique intense par leurs contrastes internes. Voyez comme les intervalles sereins du début de la cinquième pièce se distordent en intervalles augmentés ou diminués.

Le goût de Haydn pour les intervalles augmentés ou diminués fournis par la gamme mineure va d'ailleurs en s'accentuant. Les possibilités plus grandes de modulation, de mutation, peuvent en être une des causes, à moins qu'il ne faille y voir des possibilités dramatiques plus grandes :



(*op.* 55, n° 1)

Il ne faudrait pas croire par ailleurs que l'élément dramatique soit par définition teinté de couleurs sombres : c'est pourquoi d'ailleurs nous préférons l'expression « théâtral » ou « spectaculaire » à l'expression « dramatique ». L'apparition du second thème dans le quatuor *op.* 74, n° 3, pour être théâtral, n'a rien de dramatique : la plus franche bonne humeur règne ici.

Des trois qualités du son, deux seulement, difficilement séparables l'une de l'autre, l'acuité qui forme la courbe mélodique et l'intensité qui forme le rythme, sont utilisées dans le quatuor à cordes. Le timbre, ce péché, n'y intervient que fort peu : c'est à peine si, de loin en loin, un passage « sul G » ou un violoncelle en clé de sol permettent à Satan d'y montrer ses cornes. La musique parle là toute pure, dépouillée au maximum de cette apparence terrestre, de

cette séduction trop mondaine que lui confère son incarnation dans un instrument. Les musiciens du Moyen Age faisaient si peu de cas du timbre que pas une indication ne nous est parvenue sur l'instrumentation de leurs sublimes architectures de sons. La mélodie s'y incarnait dans l'instrument qui convenait à sa tessiture ; trompette ou flûte la prenaient en charge, pourvu qu'elles fussent à l'intérieur de leurs limites. C'est avec ce même mépris pour les séductions faciles du timbre, et parce qu'il veut laisser au monde qu'il va quitter son enseignement le plus élevé que Bach écrit l'*Art de la Fugue* sans indication d'instruments.

Cette tendance de la musique, permanente à travers les siècles, à ne rien devoir aux charmes faciles des timbres, s'est réalisée dans le quatuor : soumis au minimum à la pesanteur terrestre, il offre l'image d'une musique dont l'incarnation, puisqu'il faut bien qu'elle ait lieu, se fait dans quatre instruments de la même famille, réduisant par là le plus possible les chances de l'un deux à séduire l'auditeur par des artifices sataniques. L'oreille n'y est pas sollicitée par le timbre, mais par le mécanisme de la pensée, par la conversation de quatre interlocuteurs idéalisés, dont aucun ne cherche à plaire. C'est une discussion d'où l'on tente de faire jaillir la vérité ou, ce qui revient au même, la beauté. Remplacez un des quatre instruments par un autre, une clarinette par exemple, voilà sa partie qui va faire des grâces, des œillades, des pâmoisons pour vous convaincre. Ainsi ferait d'ailleurs un violon dans un quatuor de clarinettes.

Si Haydn a réussi dans le quatuor mieux que dans tout autre genre, c'est bien parce que les joies qu'y éprouve le musicien sont d'ordre spéculatif et que son organisation spirituelle y a trouvé le domaine idéal le plus adéquat à l'expression de sa soif d'abstraction. Aucun tourment charnel ne vient contrarier dans ce cloître sa prière formelle, son désir d'austérité, de renoncement au monde. Si tous les témoignages concordent, qui nous dépeignent Haydn comme profondément religieux, sans doute n'y faut-il voir que les manifestations de cette foi du charbonnier, réputée la plus agréable à Dieu. Si l'on voulait trouver ceux d'un sens religieux plus élevé, sans doute est-ce dans son culte du quatuor à cordes qu'il faudrait les chercher. Il y fait toute sa vie des retraites comme dans une cellule monacale.

Aussi, s'essayant, volontairement ou par nécessité vitale,

à la symphonie, tentant d'y sublimer les éléments impurs qui s'ajoutent à la trame proprement musicale de sa pensée, fait-il penser à cet anachorète velléitaire dont parle E.-M. Cioran, « rêvant, sur des seins, au désert, et mêlant un parfum de cloître aux remugles de trop concrètes sueurs [1] ».

Haydn n'a qu'une vocation mondaine limitée : aucune disposition pour une amabilité de bon ton, aucun « sex-appeal ». Congénitalement organisé pour classer, mesurer, comparer, déduire, démontrer, prouver, ce qui est sa façon de penser, il était fatal que la symphonie ne fût la plupart du temps pour lui qu'une corvée mondaine, dont il se tire avec habileté, mais dans laquelle il n'a que les bonnes manières d'un curé de campagne ou d'un intellectuel parvenu dans les salons. *Le naturel, l'aisance, la « branche »* lui feront toujours défaut dans la symphonie.

A cette explication de ce qu'elles peuvent avoir d'imparfait s'en superpose une autre, plus prosaïque : ces symphonies sont, faute de temps, souvent bâclées. Les redites, les procédés, la brusque chute de tension, le délayage, tous les moyens par quoi on lutte contre la montre, y sont monnaie courante. Mais qui lui en tiendrait rigueur ? Le service du Prince était dur. La plupart des symphonies ne sont que ce que sont aujourd'hui les musiques de films élucubrées (au sens premier) au service des princes du cinéma. Elles en ont toutes les servitudes et, parfois, toutes les grandeurs. Si on les aborde en espérant y trouver la densité de pensée, le fini de l'écriture des quatuors, on risque fort d'être déçu. On se souvient avec amertume des *andantes* de l'*op.* 50, en lisant celui de la 87e symphonie, écrit à la même époque (1785) : la phrase exposée par le quatuor :



y est reprise ensuite par le même quatuor, la flûte ne venant y ajouter un élément nouveau que pour, à la cinquième mesure, doubler lamentablement à l'octave les premiers violons. Quelques mesures plus loin, le canon entre la flûte et le hautbois n'est qu'à peine ébauché. Notre grand musicien ne tire-t-il pas à la ligne dans le finale de la 87e symphonie, et peut-on croire que le « bain de siège » du hautbois sur

1. E.-M. Cioran, *Précis de décomposition.*

le si dans le passage suivant soit un effet de l'art ?



La qualité même du thème est souvent assez mince, témoin cette seconde idée de la même symphonie :

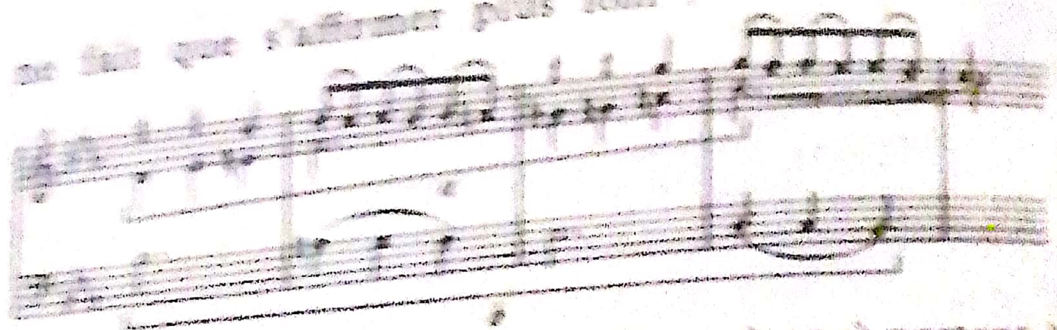


Haydn ne devait pas se faire d'illusions sur sa valeur, pour avoir tenté de le faire passer en le surchargeant de nuances.

Il faut arriver aux douze symphonies londoniennes pour trouver, agrandis à la mesure de l'orchestre, assimilés à son échelle, les procédés d'écriture et la maîtrise des quatuors. Déjà la symphonie nº 91, écrite en 1788, montre, dès les premières mesures de l'allegro, une volonté de construction inhabituelle dans les symphonies précédentes :



qui ne fait que s'affirmer plus loin :

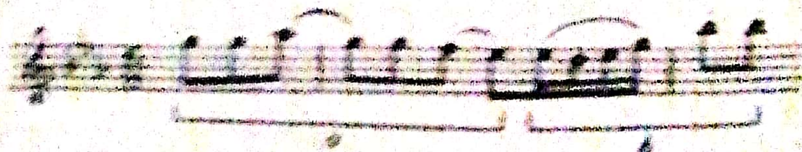


Les douze « londoniennes » (G.A. 93 à 104) portent à un point de perfection analogue à celui des quatuors cette organisation de la pensée. Elles sont l'épanouissement que nous avons attendu longtemps des qualités dialectiques acquises par une longue étude. C'est un monde nouveau qui nous accueille : tout est pensé, pesé, puis mis en valeur par l'orchestration. Elles débutent, sauf la 95e, par une introduction lente, dont d'ailleurs on peut trouver de nombreux exemples dans les précédentes symphonies. Cette introduction, sorte de solennel lever de rideau, est généralement en étroit rapport thématique avec l'allegro qui suit ; l'adagio de la 103e, par exemple, avec son dessin mélodique dont les premières notes sont celles du *Dies Irae* (hasard ?) :



participe au développement (mesure 112) et à la conclusion (mesure 214). Citons encore le thème en si bémol mineur de la 98e, repris en majeur dans l'allegro, celui de la 97e que nous saluons au passage à la fin de l'exposition.

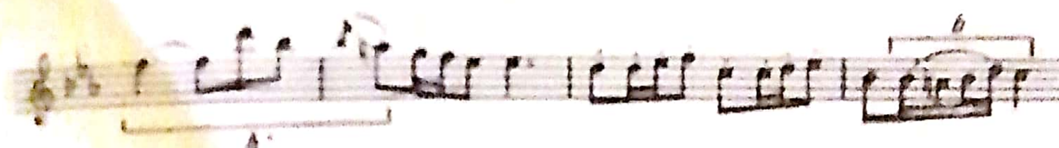
Les mêmes relations de parenté se retrouvent entre les deux thèmes des allegros ; nous avons vu dans les quatuors un monothématisme de fait s'affirmer de plus en plus. Il arrive ici que le premier et le second thèmes soient composés d'éléments si proches l'un de l'autre que l'on n'est pas étonné dans le développement de rencontrer un produit des deux. Si l'on examine le matériel thématique de la 103e symphonie, l'on verra qu'il se compose de deux éléments principaux :



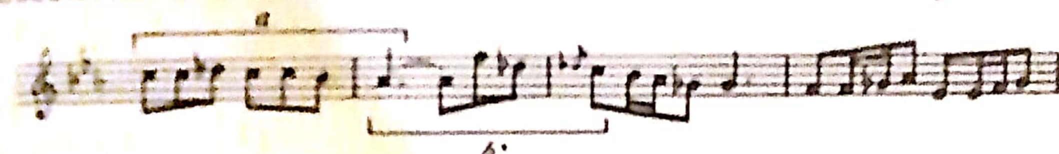
Or, la seconde partie de la transition :



issu par mutation de (b), donne naissance, à son tour, à la tête du second thème, dont elle n'était qu'une variation ; notons en outre que (b) revient intact trois mesures plus loin :



de sorte que, dans le développement nous n'éprouvons aucune surprise à voir apparaître un fils de (a) et de (b) possédant tous les caractères héréditaires de ses parents :



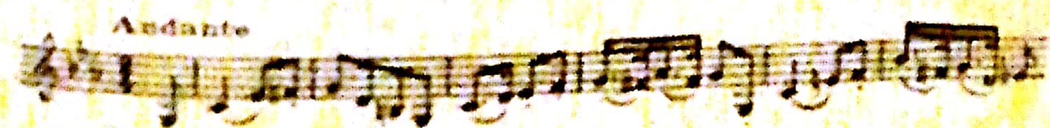
L'ordonnance fugale acquise dans les quatuors règne ici dans toute sa splendeur, témoin ce canon dans la 102e symphonie :



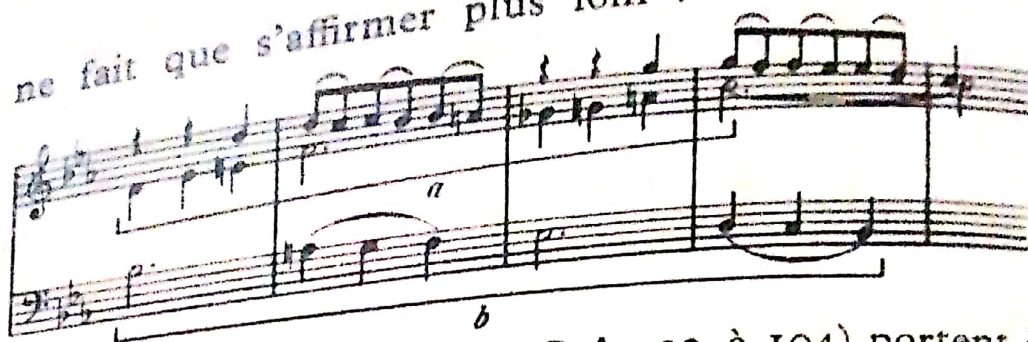
C'est aussi une écriture de quatuor que ces imitations entre la basse et l'alto (G. A. 98) :



D'étranges lignes mélodiques viennent, issues peut-être du folklore croate, donner parfois à l'œuvre une couleur que n'aurait pas désavouée Bartok (G. A. 103) :



qui ne fait que s'affirmer plus loin :

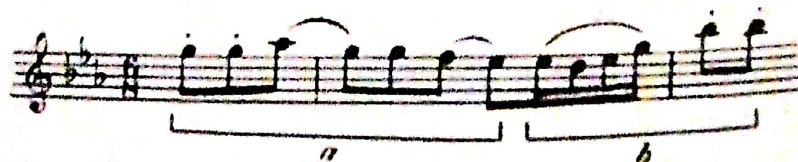


Les douze « londoniennes » (G.A. 93 à 104) portent à un point de perfection analogue à celui des quatuors cette organisation de la pensée. Elles sont l'épanouissement que nous avons attendu longtemps des qualités dialectiques acquises par une longue étude. C'est un monde nouveau qui nous accueille : tout est pensé, pesé, puis mis en valeur par l'orchestration. Elles débutent, sauf la 95e, par une introduction lente, dont d'ailleurs on peut trouver de nombreux exemples dans les précédentes symphonies. Cette introduction, sorte de solennel lever de rideau, est généralement en étroit rapport thématique avec l'allegro qui suit ; l'adagio de la 103e, par exemple, avec son dessin mélodique dont les premières notes sont celles du *Dies Irae* (hasard ?) :



participe au développement (mesure 112) et à la conclusion (mesure 214). Citons encore le thème en si bémol mineur de la 98e, repris en majeur dans l'allegro, celui de la 97e que nous saluons au passage à la fin de l'exposition.

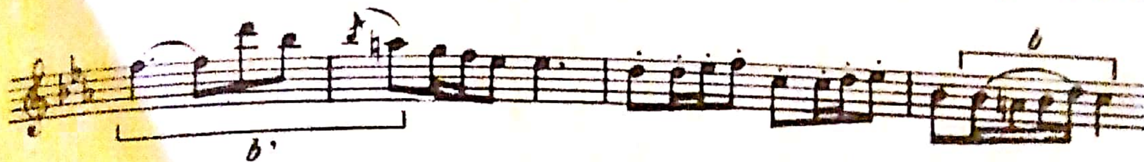
Les mêmes relations de parenté se retrouvent entre les deux thèmes des allegros : nous avons vu dans les quatuors un monothématisme de fait s'affirmer de plus en plus. Il arrive ici que le premier et le second thèmes soient composés d'éléments si proches l'un de l'autre que l'on n'est pas étonné dans le développement de rencontrer un produit des deux. Si l'on examine le matériel thématique de la 103e symphonie, l'on verra qu'il se compose de deux éléments principaux :



Or, la seconde partie de la transition :



issue par mutation de (b), donne naissance, à son tour, à la tête du second thème, dont elle n'était qu'une variation ; notons en outre que (b) revient intact trois mesures plus loin :



de sorte que, dans le développement nous n'éprouvons aucune surprise à voir apparaître un fils de (a) et de (b) possédant tous les caractères héréditaires de ses parents :



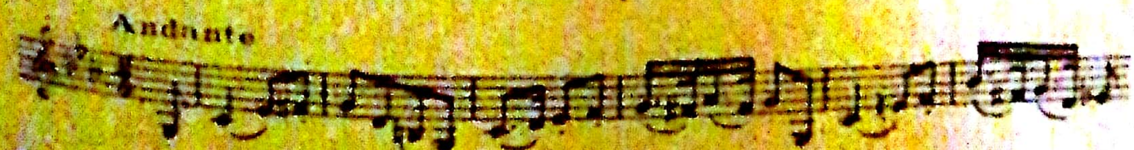
L'ordonnance fugale acquise dans les quatuors règne ici dans toute sa splendeur, témoin ce canon dans la 102e symphonie :



C'est aussi une écriture de quatuor que ces imitations entre la basse et l'alto (G. A. 98) :



D'étranges lignes mélodiques viennent, issues peut-être du folklore croate, donner parfois à l'œuvre une couleur que n'aurait pas désavouée Bartok (G. A. 103) :



Escaneado con CamScanner



« Plaire à Dieu... »

L'œuvre de Joseph Haydn n'est pas de celles qui suscitent la passion ; Gœthe, dans *Art et antiquité* [1], lui a consacré quelques pages où s'exprime avec clarté l'impression de beauté sereine qu'elle fait naître :

« Depuis près de cinquante ans, la pratique et l'audition de ses œuvres m'ont chaque fois communiqué une sensation de plénitude. A leur contact, je ressens une tendance involontaire à faire ce qui me semble être le bien et comme devant plaire à Dieu. Ce sentiment est indépendant de ma réflexion, et la passion n'y a aucune part. Je pense là au reproche qu'on fait communément à Haydn : sa musique manquerait de passion. A quoi je réponds : l'élément passionnel en musique, comme dans tous les arts, a d'autant moins d'importance que c'est celui qui est le plus facilement perceptible. Il n'est pas essentiel, c'est le produit d'un hasard. Selon les Anciens, il masque la nature profonde des choses et altère la beauté. Si certains théoriciens, pensant en Méditerranéens, ont cru devoir ériger les passions en condition de tout art, certes, personne ne peut les en blâmer, nous moins que d'autres, qui ne vivons pas sous leurs latitudes.

« Car Haydn est bien à nous : enfant de nos contrées, il fait sans exaltation ce qu'il fait. D'ailleurs, que pourrait-il exalter davantage : tempérament, sensibilité, esprit, humour,

1. *Kunst und Altertum*, vol. V., 3e cahier.

spontanéité, douceur, force, enfin les deux signes mêmes du génie, naïveté et ironie, tout cela est déjà son bien propre. Si toutes ces caractéristiques, inconcevables sans une profonde chaleur humaine, sont bien les éléments constitutifs de son être, saluons son art comme antique dans le meilleur sens du terme. Son caractère moderne n'a par ailleurs été, à notre connaissance, jamais contesté par personne : cela serait difficilement défendable, puisque toute la musique moderne repose sur lui.

« C'est en partant de là qu'on pourrait établir si ces caractéristiques ne sont pas celles-là mêmes qui l'ont poussé à négliger le théâtre. J'ai toujours souhaité pour ma part pouvoir dire, aussi sincèrement et aussi chaleureusement que je le ressens, que l'accord parfait qui exprime son génie n'est rien moins que la tranquille résonance d'une âme née libre, claire et chaste. Du reste, je ne suis pas le seul sur lequel ses œuvres produisent cet effet, et si l'on voulait m'opposer des exemples du contraire, ses symphonies et ses quatuors sauraient me protéger : c'est là son bien propre, et personne ne l'a jamais surpassé dans ce domaine. Ces œuvres sont la langue idéale de la vérité : chacune de leurs parties est nécessaire à un ensemble dont elle est partie intégrante, tout en vivant de sa propre vie. On peut peut-être renchérir sur ces œuvres, on ne peut les surpasser. »

L'énigme de Haydn, que Gœthe a résolue pour son propre usage dans le sens de sa vision apollonienne dans le passage qui précède, reste encore posée de nos jours.

Le « stupide XIXe siècle » l'avait lui aussi résolue dans l'autre sens, qui ne voyait dans son œuvre que « gentilles bluettes » (c'est le comble !) ou que froid calcul. Aujourd'hui même, sa sujétion volontaire à la forme, considérée comme l'éloignant d'une expression humaine, suscite encore la méfiance de cette partie du public qui a mal assimilé les leçons du romantisme.

On le suspecte de sécheresse pour avoir retrouvé, contre un italianisme envahissant, les sources vraies de la musique : traiter Sammartini de « barbouilleur » était dans sa bouche plus qu'une boutade. Si un certain ostracisme l'éloigne encore des salles de concert, il faut peut-être en voir une explication dans une petite phrase de Carpani de la préface de *Haydine* : « (Haydn fut) un artiste de premier ordre, à qui n'a manqué peut-être, pour vaincre tous les autres, que d'être né dans le sein de la mère de tous les arts... »

En exprimant un patriotisme naïf, l'auteur de cette phrase prend inconsciemment le parti d'une conception résolument dionysiaque de l'œuvre musicale. Les Italiens, qui inventèrent, perfectionnèrent et menèrent à sa perte l'opéra, lui ont annexé sans s'en rendre compte toute la musique ; depuis le XVII[e] siècle, ils n'ont plus douté que toute œuvre musicale fût un opéra en puissance : oratorio, concerto, sonate ou symphonie sont les tréteaux où l'on *représente* des passions. Qu'une certaine outrance des procédés, qu'un certain ordre de conventions, consécutifs à l'optique théâtrale, soient nécessaires à un art de spectacle, était légitime dans l'opéra, dès l'instant qu'on en admettait le principe : il ne s'agissait plus d'*exprimer* un ordre intérieur, mais de représenter celui, fictif, de personnages imaginaires. L'auteur dramatique dut, par définition, tenter de substituer au mécanisme inconscient de l'expression de lui-même, un mécanisme conscient de l'expression de personnes inventées. Qu'il ait continué par là à s'exprimer au bout du compte était inévitable, puisque l'œuvre était de toute façon signée par lui et non par ses personnages, mais son attitude en face de son œuvre était nécessairement différente de celle de ses prédécesseurs, pour qui le problème de l'expression préméditée ne s'était jamais posé. On en vint ainsi à confondre l'expression avec la représentation théâtrale des passions : l'opéra se devait de coloniser petit à petit toutes les formes musicales en y introduisant la notion d'une expression dramatique étrangère à leur essence. L'histoire de la musique aux XVII[e] et XVIII[e] siècles est l'histoire de cette pacifique conquête. Les pré-classiques ne firent que signer le traité d'annexion, ils entérinèrent un état de fait, en dotant la musique de procédés mieux adaptés à sa nouvelle mission que ceux qui subsistaient de son ancienne destination.





L'œuvre de Haydn, qu'il faut considérer comme une réaction inconsciente à cette conception de la musique, conception qui se perpétue aujourd'hui dans le grand public, fortifiée d'autre part par les séquelles d'un romantisme mal assimilé, est un monument de musique pure soumis aux influences de la musique d'opéra. Ainsi s'expliquent, dans la mesure où son œuvre s'éloigne d'une expression dramatique, ses réussites, dans la mesure où elle tente d'assimiler un langage théâtral, ses erreurs. Ainsi s'expliquent aussi les jugements auxquels elle a donné lieu et la méfiance qu'elle a toujours suscitée dans le grand public [1].

Si l'on ajoute à cela que les premiers jugements portés sur l'œuvre de Haydn l'ont été par les romantiques, plus enclins à prôner des exemples de libération totale des données instinctives que ceux d'une organisation de ces données par l'esprit, on comprendra la place relativement secondaire qu'il occupe dans l'histoire de la musique.

Les romantiques, pour des raisons vitales de propagande, ont dû lourdement mettre l'accent sur le fait que le but de tout art est l'expression et proclamer très haut la primauté de la sensibilité dans l'art, ce que jamais n'avaient nié les classiques, qui n'ont jamais ignoré la nécessité d'un choix rationnel dans les éléments troubles rejetés par la marée du subconscient. Ce choix ne sera refusé à l'artiste,

---

1. Grétry, dans ses *Mémoires sur la musique* (Vol. III, p. 377), montre assez bien l'incompréhension à laquelle a donné lieu une civilisation musicale fondée uniquement sur l'expression théâtrale : « Si un homme d'esprit avait arrêté Haydn encore jeune, et, après avoir fait quelques œuvres instrumentales seulement ; si Diderot l'avait vu dans cet instant, il lui aurait tenu ce langage : c'est assez peindre des figures vagues, appliquez vos idées à un sujet plus déterminé, fondez votre idiome musical avec celui des passions; craignez que dans un an il ne soit plus temps de faire ce que vous pouvez faire aujourd'hui, parce que vous aurez alors contracté une trop forte habitude de peindre sans détermination et sans être guidé par l'accent des caractères divers... » Et, dans un autre passage : « Il me semble que le compositeur dramatique peut regarder les œuvres innombrables de Haydn comme un vaste dictionnaire, où il peut sans scrupules puiser des matériaux, qu'il ne doit reproduire cependant qu'accompagnés de l'expression intime des paroles. Le compositeur de la symphonie est, dans ce cas, comme le botaniste qui fait la découverte d'une plante, en attendant que le médecin en découvre la propriété... » (*op. cit.*, I, p. 244.)

devenu une sorte de médium, que par les surréalistes. Encore n'ont-ils jamais prétendu produire des œuvres d'art, mais des documents, des observations cliniques.

La leçon du romantisme, dont on s'attache trop à ne vulgariser que la période de combat, pour négliger ce qu'elle en a laissé filtrer dans sa période de maturation, a été mal assimilée. L'imagerie populaire qu'il nous a léguée et que le film ou la nouvelle commerciale contribuent à maintenir dans le public, a fait du musicien ou de l'artiste en général, un être périodiquement en proie à une sorte d'exaltation, au cours de laquelle lui sont dictés des messages divins : on se lève la nuit, habité par le dieu, on se jette sur un piano ou sur du papier réglé, d'emblée on compose un mouvement symphonique tumultueux. Beethoven, et même, toutes proportions gardées, beaucoup de gens célèbres dans le domaine de la chanson doivent leur réputation d'écrire « avec leurs tripes ». Les « rhétoriques et les prosodies » passent pour museler l'expression. Quelques exemples outranciers de particularités caractérielles, qui ne sont que des aspects après tout légitimes, de leur vie privée, alors qu'on en fait la condition même de leur état d'artiste, ont fait de certains musiciens romantiques, par ailleurs estimables, comme Chopin ou Berlioz, des monstres sacrés, des vedettes de cinéma internationales. L'homme de la rue ne retient d'eux, condition nécessaire à leur faculté de s'exprimer, que les anecdotes pittoresques où s'extériorise une aliénation mentale qui les délivre pour le bien des arts, de la faculté de penser. On l'étonne en lui disant que ces êtres sont, tout comme lui, régis par leur raison, qu'ils ne se distinguent du commun que par leur faculté de traduire, de transmettre, dans un ordre de signes qu'ils ont choisi, les tendances profondes de l'homme, ses aspirations, sa soif d'absolu, exactement les mêmes chez Jean-Sébastien Bach que chez le plus modeste des employés de bureau.

Le principal grief que les zélateurs des « tripes » adressent donc à la musique de Haydn, est le même qu'ils adressent à la musique moderne : c'est de pécher par excès de cérébralité et de manquer par là de vertu expressive. Accoutumés à plusieurs siècles d'annexion de la musique par le théâtre ils réclament d'elle qu'elle leur donne le spectacle malsain de l'état psychologique d'un musicien à un moment donné. Soumise à l'obligation de peindre objectivement les passions, les sentiments de personnages fictifs, on en est venu à exiger



d'elle qu'elle dépeigne les passions, les sentiments de celui qui l'écrit : on veut qu'elle l'*exprime*. Superposer un scénario sentimental à une architecture musicale est une tendance fort répandue, même chez les musiciens. » Lorsque d'aventure on s'efforce de faire prendre conscience, aux zélateurs du sentiment pur, du rôle que joue l'esprit ordonnateur dans l'élaboration d'une œuvre musicale, on se heurte à une indignation d'ordre moral. On est véritablement scandalisé à la pensée que l'acte sacré de la création soit souillé par l'intervention de l'intellect, par une fonction du cerveau. Il est curieux de constater à ce propos le rôle qu'on fait jouer à Beethoven. On le fait passer pour le prophète de la sensibilité pure, et personne ne veut se rendre compte que ses carnets d'étude sont le témoignage d'un travail d'élaboration intellectuelle, dont on ne peut retrouver l'équivalent que chez les polyphonistes néerlandais des XV[e] et XVI[e] siècles. En bonne logique, la musique idéale des zélateurs du sentiment pur devrait être une sorte de chaos sonore, un tissu nébuleux d'états émotionnels vagues, capables d'exprimer indifféremment la joie, la colère, la douleur ou la satisfaction [1]. »

Or Haydn n'est plus lui-même, lorsqu'il se pose *a priori* le problème de l'expression. Il est grand dans ses quatuors, parce que ce problème ne s'y pose pas : il nous a laissé en eux son image la plus exacte, le reflet même de son organisation spirituelle, c'est-à-dire ce qui l'exprime vraiment. Salutaires exercices de libération par le style qui nous ont transmis le meilleur de cet homme étonnant, grand musicien et, par là même, médiocre illusionniste !

Il est le premier à avoir tenté de rendre la musique à sa destination originelle, de la libérer de son asservissement au théâtre. Il est conscient de sa faculté de traduire en sons un ordre intérieur. Rien d'autre que des considérations musicales ne justifie le choix d'un crescendo, d'une modulation : ce sont là les maillons dans l'opération par laquelle Haydn institue un ordre dans le chaos. Et s'ils lui sont, bien entendu, dictés par des préférences qui ont leur origine dans son être instinctif, c'est dans la mesure où il ne cherche pas à les charger d'une émotivité objective surajoutée, qu'il s'exprime.



1. H. H. Stuckenschmidt, *Musique nouvelle*, Corréa 1956.

C'est à ce processus créateur que Schœnberg fait allusion dans son *Traité d'harmonie* : « C'est le seul sentiment, le sentiment des formes, qui me guide dans la création. Il indique ce que je dois écrire, à l'exclusion de tout le reste. Il n'est pas un accord que j'écrive, qui ne corresponde à une nécessité... nécessité d'expression, je le veux bien, mais plus encore peut-être, obéissance à la logique impitoyable, bien qu'inconsciente, de la construction harmonique. » Avant Stravinsky, Haydn avait le pressentiment grandiose de la possibilité d'un art musical débarrassé des éléments impurs qui en faussèrent longtemps l'exercice. En lisant ces extraits des *Souvenirs* de Stravinsky (1937), on est frappé de la parfaite définition involontaire qu'il y fait des quatuors de Haydn : « Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'*expression* n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'est d'aucune façon conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé comme une étiquette, un protocole, bref, une tenue et que, par accoutumance et inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence.

« La musique est le seul domaine où l'homme est voué à subir l'écoulement du temps — de ses catégories de passé et d'avenir — sans jamais pouvoir rendre réelle, donc stable, celle du présent.

« Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'*homme* et le *temps*. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'en attendre autre chose. Ce sont précisément cette construction, cet ordre atteint, qui produisent en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne.

On ne saurait mieux préciser la sensation produite par la musique qu'en l'identifiant avec celle que provoque en nous la contemplation du jeu des formes architecturales. Gœthe le comprenait bien, qui disait que l'architecture est une musique pétrifiée. »

« Instituer un ordre dans les choses », c'est bien là qu'est la grandeur du but poursuivi par Haydn dans ses quatuors. L'expression de son ordre intérieur est la seule qu'il s'y soit permise. Il avait par définition reconnu au départ sa valeur humaine comme suffisamment exceptionnelle pour modeler le chaos, pour la donner en exemple : la question pour lui était de rechercher la langue la plus claire pour en traduire l'enseignement.

L'orgueilleux postulat de tout créateur est en effet de décider que ce que l'on est a suffisamment de valeur pour servir de règle universelle, de poser en principe que l'ordre intérieur qui le régit mérite d'être projeté hors de lui comme un dogme. Le XIXe siècle en revanche a laissé se propager l'opinion que seules méritent de servir d'exemples les âmes passionnées, angoissées, tourmentées. Il est tout aussi légitime d'exprimer sérénité, immobilité, éternité : la valeur humaine, le *Wärmestoff* n'est pas moindre dans l'un ou l'autre cas. La langue, la grammaire même du message sont le seul domaine que le créateur puisse perfectionner pour s'efforcer de le traduire en clair, puisqu'il ne pourra évidemment, quoi qu'il fasse, perfectionner sa sensibilité. Les tourments, les angoisses de Baudelaire, pour s'exprimer en une langue rationnelle, n'en sont pas moins les angoisses et les tourments de Baudelaire. Haydn, dans la langue qui correspondait à son être profond, a exprimé les valeurs incomparables qui étaient en lui. Il a, pour reprendre Gœthe, exprimé l'âme « libre, claire et chaste » de Haydn. Il continue cependant d'être traité avec un certain mépris par les amateurs d'émotions fortes pour n'avoir pas tenté d'exprimer je ne sais quels tourments à la mode quelques années après sa mort ou pour n'avoir pas justifié son formalisme en le faisant passer pour un symbolisme profond à la manière de Wagner et des auteurs allemands de poèmes symphoniques. Les règles, les canons ont toujours passé pour museler l'expression alors qu'elles en sont la condition même. « Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel.



Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai [1]. »

Ajoutons en passant que les rhétoriques et les prosodies peuvent devenir au contraire un obstacle à l'expression en se « pompiérisant », c'est-à-dire lorsqu'un artiste adopte celles de ceux qui l'ont précédé sans chercher les siennes propres.

Et au-delà de la forme, au-delà du cadre de la pensée à laquelle seule Haydn s'est attaché dans la meilleure part de son œuvre, les quatuors, un homme s'exprime quoi qu'il fasse. Ce n'est que par le truchement du langage et, par-delà, du style, dont il est maître, que l'on peut savoir si un esprit a atteint par la sensation, dont il n'est pas maître, un univers originel. Derrière le style se retrouve toujours la singularité d'un tempérament.

Haydn a eu de son art la conception la plus haute, a senti avec certitude le moyen d'atteindre par elle cette beauté sereine des nombres qui est celle de la musique avant son annexion par le théâtre. Son but fut d'en rejeter tout caractère accidentel, de lui permettre d'être orgueilleusement elle-même, d'exister comme *évidente*. Le choix qu'il fait à tout moment du processus créateur d'une solution dans l'infinité des solutions possibles lui permet de s'exprimer, car ce choix le définit tout entier.

La nécessité de cette élimination des caractères accidentels, en l'occurrence ceux que la musique a hérités du théâtre, et dont les quatuors nous offrent l'exemple, est moins visible dans la musique que dans les arts dont l'origine est entachée d'utilitarisme : peinture ou sculpture. Qu'une découverte scientifique, en l'espèce la photographie, vienne à en rendre inutile la pratique pour l'ordonnance de la cité, ils tendent à rejeter tous les caractères qui les

1. Baudelaire.

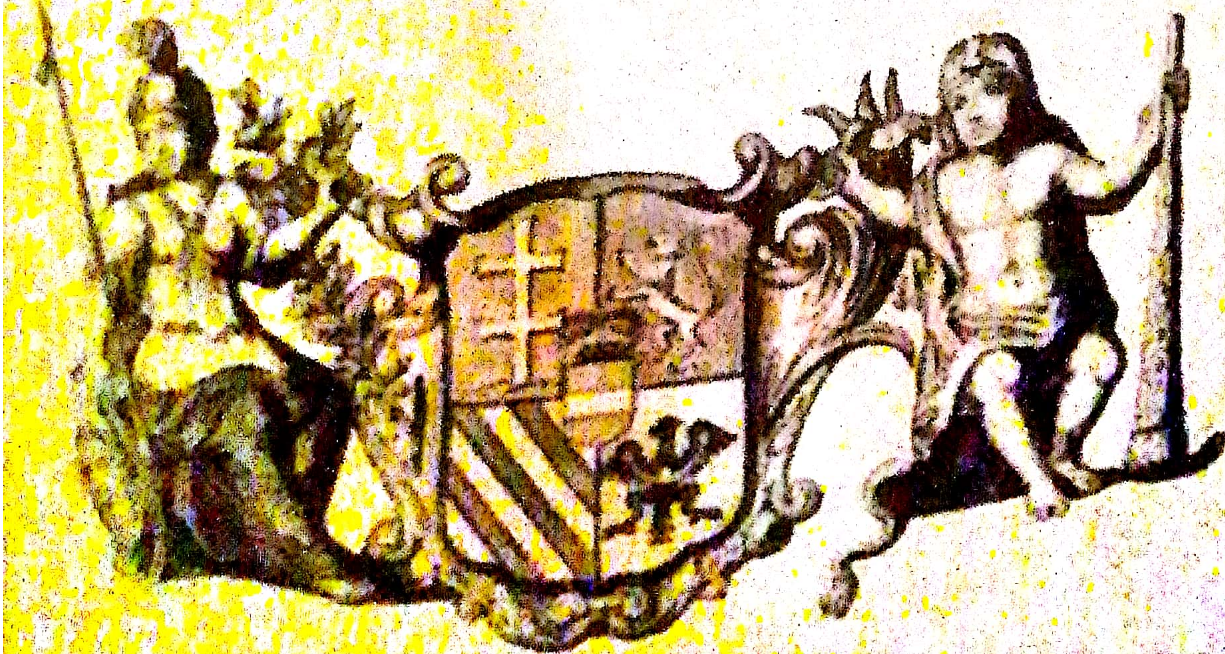
asservissaient à une fonction dégradante pour s'affirmer par leurs vertus propres, pour vivre par leur seule évidence, en un mot pour s'abstraire. Cette tache rouge, cette arabesque, qui, pendant des siècles ont dû se camoufler en pomme ou en danseuse, sont maintenant orgueilleusement tache rouge, arabesque, sont à elles-mêmes leur propre justification. Elles prouvent, par leur existence même leur droit à l'existence. Ainsi fait la musique de Haydn, sans essayer de légitimer la sienne en simulant des transes ou des colères, car la musique, elle, avait conquis dès l'origine ce droit à l'abstraction, à la non-figuration que la peinture, la sculpture, voire le théâtre, en sont encore à revendiquer de nos jours. Un intervalle de quinte, un motif mélodique, ne sont jamais que ce qu'ils sont. Choisis par une conscience parmi une infinité d'intervalles ou de motifs possibles, ils la signifient, mais n'en livrent en pâture que l'image assimilable, la moralité exemplaire. Haydn a retrouvé la méthode de ces artistes qui, avant l'invasion des musiques chargées de passion, « mobilisaient toutes leurs tares pour produire une œuvre qui les cachait ». L'ivrogne ou l'aliéné ne « cachent » pas : *ils s'expriment*, au sens où l'entend le vulgaire, mettent à la disposition de tous, sans les traduire, sans les rendre assimilables, leurs phantasmes. On pourrait comparer l'ensemble des signes employés par l'artiste à ces cryptographies qu'emploient en classe les mauvais élèves pour noter à l'insu de leur maître et de leurs camarades ce qu'ils ont de plus secret, réservant à un lecteur imaginaire et idéal la clef du système. « On ne prendra jamais assez de précautions, disait Guillaume de Van, pour mettre la musique hors de portée des imbéciles. »

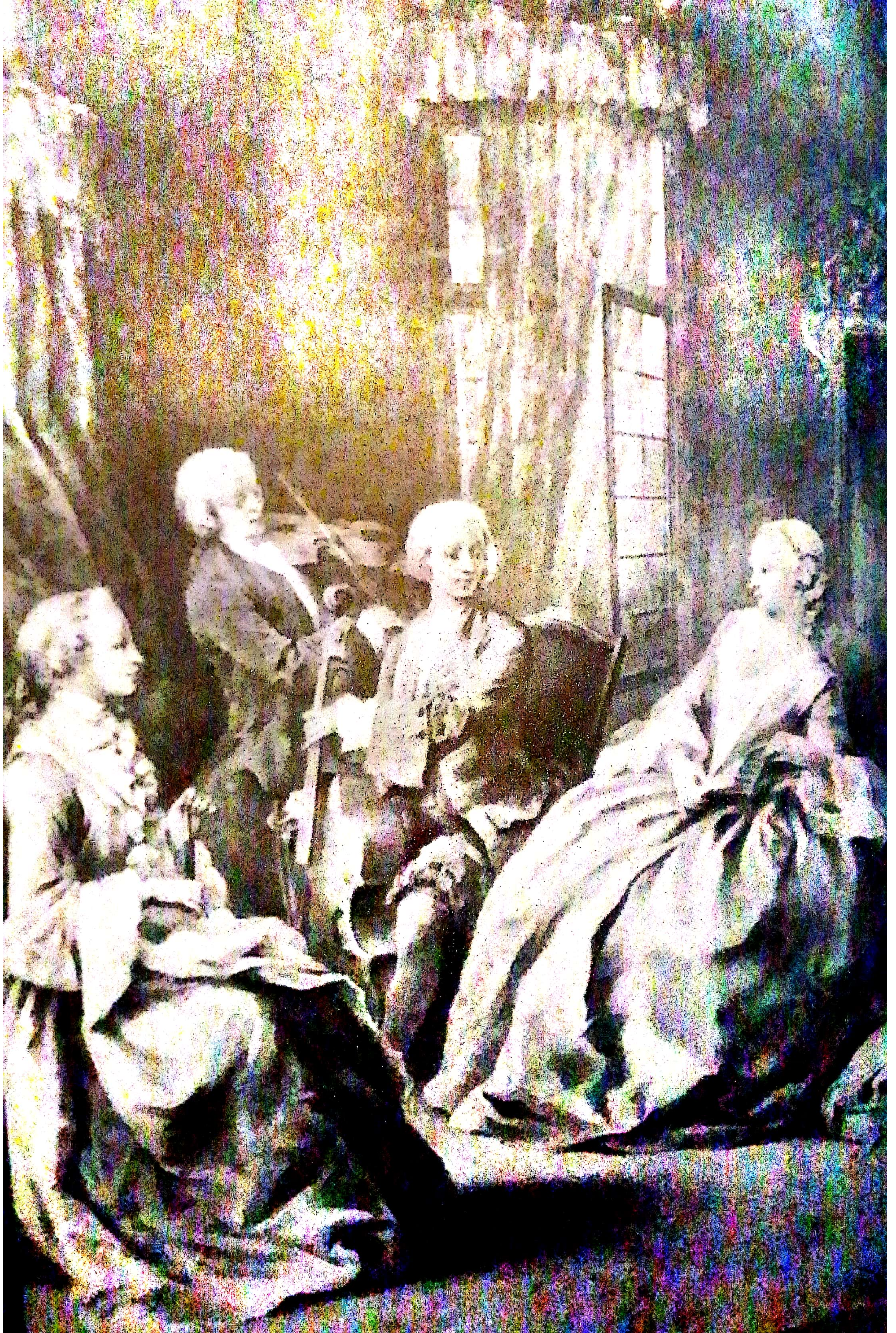
Sachons que Haydn s'exprime, malgré lui, le sachant peut-être. Moins que tout autre, certes, il a nié que « ce qui vient du cœur va au cœur », et il fallait tout le sympathique primarisme de Beethoven pour énoncer une telle lapalissade : la question est de savoir ce que vaut le cœur d'où part le message et la technique dont il est habillé. La sujétion à la forme du message de Haydn passe encore pour en cacher la valeur proprement humaine, alors qu'elle en est l'expression même. Paraphrasant la formule de Beethoven, l'observateur superficiel est tenté d'en appliquer à Haydn une autre tout aussi vide de sens : ce qui vient du cerveau ne va qu'au cerveau. La puérilité de telles formules

Armes de Marie-Thérèsa d'Autriche

ne mérite d'être relevée que dans la mesure où elles font leur chemin dans l'esprit du public.

Il y a en vérité dans l'acte créateur tel que le conçoit Haydn une préoccupation d'ordre moral. Un des vertiges qui assaillent le créateur est celui de la légitimité de la solution qu'il choisit dans l'infinité des solutions possibles. Quel critère lui indique le bien-fondé d'une mutation, d'un développement alors que mille mutations, mille développements sont là devant lui ? La nécessité où il se trouve de devoir à tout moment choisir *la* solution, aussi précise que celle du mathématicien, sans avoir d'autre critère de valeur que sa conformité avec son organisation spirituelle, reconnue comme pouvant servir d'exemple, en fait le dépositaire d'une lourde loi morale, fardeau dont l'homme de science est délivré puisque, lui, parvient à sa solution, esthétiquement neutre, par un raisonnement où son être passionnel n'intervient pas. La recherche chez Haydn, d'une technique, d'un style, qui lui soient propres lui tient lieu d'aventure métaphysique. Cette recherche constante d'un style, d'une écriture sont un essai de traduction en un ordre de signes des dogmes absolus par lesquels il s'est défini. La valeur d'exemple qu'il donne à lui-même et par là même à son œuvre suffit pour Haydn à en faire la beauté. C'est ce qui lui donne son caractère apollonien auquel Gœthe ne pouvait rester insensible.





Analyse d'un mouvement de quatuor

Il s'agit de l'*op.* 74, n° 3. On peut se procurer la partition de poche *Heugel* et le disque *Urania* (R. S. 7-20) par le *Quatuor di Roma*. Nous nous bornerons à analyser le premier mouvement.

La première idée (mesures 1 à 20) se divise en deux parties distinctes :

a) Un motif dont le caractère sautillant a fait baptiser l'œuvre « Le cavalier » :



Remarquons en passant que les premières notes de chaque mesure donnent la matière de la première idée du dernier mouvement :



b) A la mesure 12, un motif qui insiste sur l'intervalle de quarte diminuée :



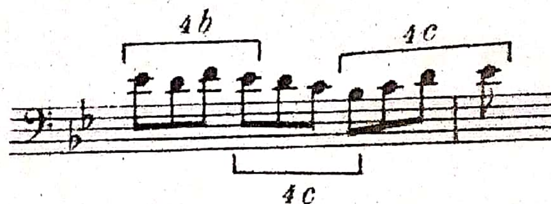
est exposé par l'alto, imité par le second violon, puis par

La leçon de musique. Gravure de Flipart

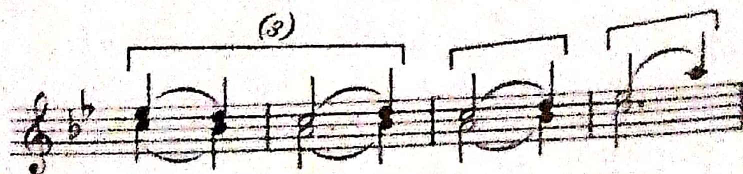
le premier. Une mutation mélodique (mesure 19) transforme la quarte diminuée en septième diminuée. Entre temps, le violoncelle (mesure 13), auquel se joint l'alto (mesure 15) en imitent le rythme en n'en conservant que l'élément masculin. A la mesure 20, le second violon introduit un élément de transition :



Pendant l'exposition de ce nouveau motif, dont les deux noires initiales étaient déjà contenues dans (3), le rythme de (3) subsiste à l'alto et au violoncelle. La disposition est la même dans les mesures 22 et 23. A partir de la mesure 24, les triolets introduits par le motif (4) sont solidement établis, ce qui permet, dans les mesures suivantes (22 à 31) un jeu de superposition du motif (3) avec un développement par mutations mélodiques de (4b) au second violon et à l'alto. L'élément agogique introduit par les triolets prend nettement le dessus à partir de la mesure 33 : le violoncelle développe (4b) et (4c), ce dernier alternativement descendant et ascendant :



tandis que le rythme de (3) se maintient aux violons, la terminaison féminine étant écourtée, puis subsistant seule à partir de la mesure 34 :



A partir de la mesure 38, aucun élément de la première idée ne subsiste. Seuls, les éléments du motif (4b), par mutations subtiles, fournissent la matière du discours musical jusqu'à l'apparition de la seconde idée. Les mesures 42 et 43 introduisent temporairement une mesure à deux temps grâce à une disposition des juxtapositions de l'élément (4c),

dont le rythme s'élargit sur quatre noires à la mesure 45 :



La seconde idée (mesures 53 à 70) emprunte à (3) son anacrouse :



et introduit un élément nouveau. Exposée en deux périodes identiques successivement par le premier puis par le second violon, elle est accompagnée à son apparition par des arpèges en triolets du second violon n'ayant aucun rapport thématique avec ce qui précède ; la seconde période, en revanche (mesure 63) est accompagnée par un dessin du premier violon issu de (4b). La conclusion se fait sur des imitations issues de (4b) et de (4c), les trois croches des mesures 72, 74 et 76 provenant de la mesure 11.

La partie centrale démarre sur un unisson issu de (4), dont le dessin est repris à la mesure 81 par le second violon. Le premier s'en empare et le développe, tandis qu'alto et violoncelle font entendre la première partie de la première idée (1) jusque-là inemployée. C'est le contraire qui se produit à la mesure 91 : motif (1) à l'aigu, motif (4) dans les voix graves. Le même motif (4) forme l'essentiel de la substance des mesures suivantes jusqu'à la réapparition de la seconde idée (mesure 107) accompagnée de la pulsation synchrone aux trois instruments graves des premières notes de (3), ce qui introduit un développement par imitations de ce dernier motif (mesures 114 à 127).

La réexposition qui commence à la mesure 128 n'apporte pas d'éléments nouveaux. Remarquons cependant que le motif (1) en est totalement absent.

Le lecteur pourra se rendre compte, en analysant lui-même les autres mouvements de la vigueur du raisonnement haydnien. Il pourra également, en écoutant les quatuors de Mozart avant et après sa rencontre avec Haydn, se rendre compte de l'influence bénéfique qu'il en reçut.



Autour de Haydn

Apponyi *(Anton)* : Le comte Antoine Apponyi, un des membres de la noblesse viennoise mélomane, était lui-même un excellent violoniste. Haydn lui a dédié les trois quatuors de l'*op.* 71.

Artaria : En 1750, trois « commis-voyageurs en objets d'arts », les frères Cesare, Domenico et Giovanni Artaria, originaires de Blevio, sur le lac de Côme, arrivent à Vienne et s'y établissent. En 1765, Giovanni fonde, avec ses neveux Carlo et Francesco la maison « Giovanni Artaria et Comp. » à Mayence. Carlo et Francesco fondent la maison Artaria de Vienne en 1776, qui fusionne avec celle de Mayence. En 1793, Dominique, fils de Giovanni, fonde une filiale à Mannheim. A partir de 1780, de nombreuses œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de tous les musiciens en vue de cette époque, furent éditées chez Artaria. En 1802, l'affaire passa entre les mains de Domenico, beau-fils de Carlo, et devint le rendez-vous de tous les artistes de la ville de Vienne. Sur les relations de Haydn et de cet éditeur, cf. Artaria (Fr.) et Botstiber (Hugo), *Joseph Haydn und das Verlaghaus Artaria.* — Vienne, Artaria and Co, 1909.

Domenico Artaria.

Lettre de Haydn à Artaria.



Emmanuel Bach.

Bach *(Karl-Philipp-Emmanuel)* : Aussi nommé « le Bach de Berlin » ou « le Bach de Hambourg », est le second des fils de Jean-Sébastien qui survécurent à leur père. Né à Weimar en 1714, il mourut à Hambourg en 1788. Il contribua pour une large part à l'élaboration de la forme sonate et en général des nouveautés stylistiques des pré-classiques. Son écriture, à l'opposé de celle de son père, toute en polyphonie, est de style « galant », à la française.

Breitkopf et Härtel : Cette célèbre maison d'édition fut fondée comme imprimerie en 1719 à Leipzig par Bernard-

Christoph Breitkopf. Son fils Johann-Gottlob lui succéda et développa le système d'impression musicale typographique. Il amassa ainsi un nombre considérable d'œuvres musicales imprimées. Son fils, incapable de diriger la maison, l'abandonna entièrement à son ami, associé et héritier G.-C. Hartel. L'ancienne raison sociale « B.-C. Breitkopf und Sohn » devint dès cette époque « Breitkopf und Hartel ».

Concerts spirituels : Sous l'ancien régime, en France, tous les théâtres étaient fermés les jours de fêtes religieuses. Seuls des concerts, même avec le concours de musiciens et de chanteurs d'opéra, pouvaient être organisés à ces dates, pourvu que toute parole française en fût proscrite. Les Concerts spirituels furent ainsi fondés en 1725 par André-Danican Philidor. Mouret, Gondonville, Le Gros, menèrent leur activité jusqu'à la révolution. A partir de 1769, les *Concerts des amateurs*, fondés par Gossec qui, en 1780, devaient devenir les *Concerts de la loge Olympique*, leur firent une grosse concurrence. Cf. Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*.

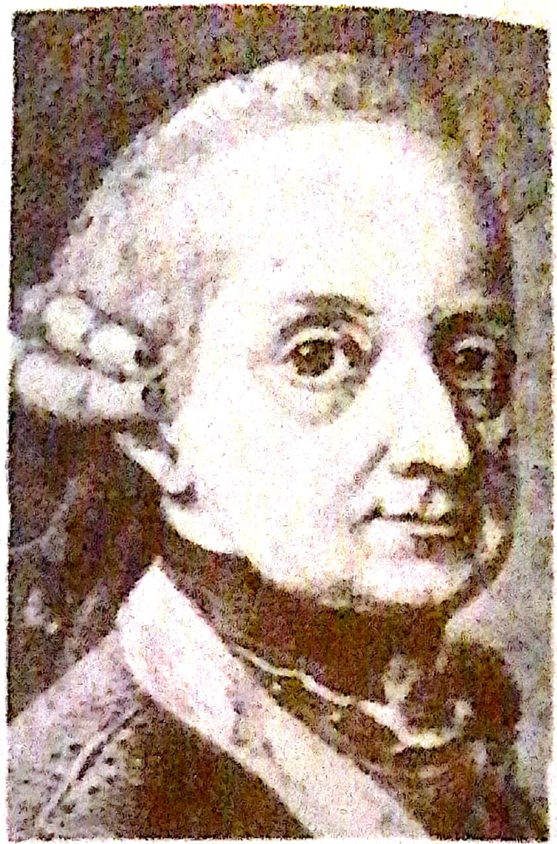
Dichtler *(Léopold)* : Fut engagé à la chapelle du prince Esterhazy comme second ténor en 1763. Il mourut le 15 mars 1799.

Dies *(Albert)* : Peintre paysagiste, né à Hanovre en 1755, mort à Vienne le 28 décembre 1822 ; auteur des *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn, nach mündlichen Erzählungen desselben*, Vienne, 1810.

Elssler : Joseph Elssler était copiste de la chapelle du prince Esterhazy lorsque Haydn entra en fonctions. Haydn et sa femme furent parrain et marraine de tous les enfants issus de son mariage avec Eva-Maria Köstler. Un de ses fils, Joseph, devint hautboïste à la chapelle du prince. Son frère Johannes naquit à Eisenstadt le 3 mai 1769. C'est vers 1790 que Haydn l'engagea comme copiste. En tout cas, il l'emmena à Londres lors de son premier voyage. C'est à partir de cette époque qu'il devint pour Haydn une sorte de factotum, copiste, ami et chien de garde. Il se maria le 23 mars 1800. Une de ses filles, Fanny Elssler fut une danseuse célèbre. Il mourut à Vienne le 11 janvier 1843. C'est de la main d'Elssler qu'est rédigé le catalogue de 1805.



Nicolas Esterhazy, 1582-1645.



Nicolas-Joseph, « Le Magnifique », 1714-1790.

Esterhazy : La dynastie des Esterhazy, dans laquelle les prénoms sont accompagnés de numéros comme ceux des princes régnants, prétend descendre d'Attila. Dès le XIIIe siècle elle joue un rôle dans l'histoire. *Nicolas Esterhazy* (1582-1645) semble être le premier à avoir eu un goût particulier pour la musique pour avoir eu à sa cour un harpiste en permanence. Il devint prince palatin en 1625. Son troisième fils, *Paul*, né à Eisenstadt en septembre 1635, reçut le titre de prince en 1687 pour de nombreux faits d'armes contre les Turcs. Il eut vingt-cinq enfants et mourut le 26 mars 1713. Son fils aîné *Michaël* lui succéda. Il entretenait déjà un petit orchestre. A la mort de *Michaël*, le 24 mars 1721, son frère *Joseph* ne fit qu'une courte apparition pour mourir la même année. *Paul-Antoine*, qui était né le 22 avril 1711, second frère de Michaël, était mineur à la mort de Joseph. Sa mère, la princesse Maria-Octavia assura la régence. Elle réorganisa la chapelle, engagea Werner en 1728. Paul-Antoine, qui devint majeur en 1734, jouait lui-même du violon et du violoncelle. Il épousa la marquise de Lunati-Visconti de Lorraine, mariage qui resta stérile. En 1750, il obtient le poste d'ambassadeur à la cour de



Paul-Anton, 1738-1794.



Nicolas, 1765-1833.

Naples pour s'être illustré dans la guerre de Sept Ans, au cours de laquelle il avait mis à la disposition de sa souveraine un régiment de hussards entièrement équipé à ses frais. Il augmenta l'effectif de l'orchestre et engagea Haydn comme *Vizekapellmeister*. En l'absence de progéniture, c'est son frère *Nicolas-Joseph*, né le 18 décembre 1714, qui lui succéda à sa mort, survenue le 18 mars 1762. Nicolas-Joseph s'était marié en 1737 avec Marie-Elisabeth, fille du Reichsgraf Ferdinand von Weissenwolf. Il obtint le grade de maréchal en 1770. C'était un ami passionné des arts. Surnommé « le Magnifique », il a eu la réputation d'être noble, bon et bienveillant. Gœthe, qui le vit en 1764, dit de lui : « Il n'est pas grand, mais bien bâti ; enjoué et d'abord agréable, sans fierté ni morgue. J'avais envers lui un certain penchant parce qu'il me rappelait le maréchal de Broglie. » Nicolas-Joseph mourut le 28 septembre 1790. Son fils *Paul-Anton* (11 avril 1738 - 22 janvier 1794) n'avait aucun goût pour la musique. Il licencia l'orchestre. Son frère *Nicolas*, né le 12 décembre 1765, mort le 25 novembre 1833, eut l'intention de le réorganiser, mais son idée ne se réalisa qu'à demi à cause du grand âge de Haydn. Napoléon offrit à Nicolas en 1809 la couronne d'Autriche, mais il la refusa.

Forster *(William)* : Les Forster étaient une célèbre famille de luthiers anglais. William (1739-1808) ajouta à cette activité celle de marchand et d'éditeur de musique. C'est l'éditeur londonien de Haydn à partir de 1781.

Fux *ou* **Fuchs** *(Johann-Gottlieb)* : Né à Hortenfeld en 1660, mort à Vienne le 14 février 1741, fut un compositeur fécond. Il est surtout célèbre comme auteur d'un traité de contrepoint, le *Gradus ad Parnassum*, paru en latin à Vienne en 1725. De nombreuses éditions, en allemand (1742), italien (1761), français (1773), anglais (1770) propagèrent son enseignement dans toute l'Europe. Quoique déjà vétuste au moment où il parut, pour s'appuyer sur les modes anciens, il servit néanmoins de règle longtemps encore.

Griesinger *(Georg-August)* : Était secrétaire de légation à l'ambassade de Saxe à Vienne. Il se lia d'amitié avec Haydn vers la fin de sa vie et mourut à Leipzig le 27 avril 1728. Il est l'auteur des *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810.



Michaël Haydn.

Haydn *(Johann-Michaël)* : Né à Rohrau le 14 septembre 1737, mort à Salzbourg le 10 août 1806, après avoir été, comme son frère Joseph, chanteur à la maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne, devint Maître de Chapelle de l'archevêque de Salzbourg en 1762. Il fut ensuite nommé organiste et Concertmeister de la collégiale des Bénédictins. Il a surtout composé de la musique religieuse. Quelques-unes de ses compositions ont paru sous le nom de son frère. Il a toujours refusé de faire imprimer ses œuvres, même lorsque Breitkopf et Härtel le lui proposèrent. *Cf.* Jancik (Hans), *Michaël Haydn.*

Nepomuk Hummel.



Hummel (*Johann-Nepomuk*) : Né à Presbourg le 14 novembre 1778, mort à Weimar le 17 octobre 1835, fut un élève de Mozart et devint chef d'orchestre du théâtre Schikaneder à Vienne. Après une tournée de concerts et de nouvelles études avec Albrechtberger et Salieri, il succède à Haydn en 1804 comme Maître de Chapelle du prince Esterhazy, place qu'il occupa jusqu'en 1811. Compositeur médiocre, il fut un pianiste renommé dont l'*Ausführlische Anweisung zum Pianofortespiel* (1828) est l'une des premières méthodes rationnelles.

Kees (*Franz-Bernhard, Ritter von*) : Riche amateur de musique viennois qui dressa un catalogue des symphonies de Haydn, auquel son nom reste attaché.

Le Gros (voir *Concerts spirituels*).

Marie-Thérèse : Impératrice d'Autriche, reine de Bohême et de Hongrie, née le 13 mai 1717, morte le 29 novembre 1780, accéda au trône grâce à la promulgation par son père, Charles VI, de la pragmatique sanction. Elle épousa le duc François de Lorraine en 1736. Son caractère altier s'explique par le fait qu'elle fut élevée comme une future reine. Le 7 novembre 1740, elle monte sur le trône, et, la succession étant contestée par l'Europe entière, déclenche ainsi la guerre de succession d'Autriche. Elle défend la Silésie contre les convoitises de Frédéric II de Prusse et la couronne impériale contre les prétentions de l'électeur de Bavière, soutenu par la France. Elle perdit l'une et s'assura la possession de l'autre (traités de Breslau en 1742, de Fussen et d'Aix-la-Chapelle en 1745 et 1758). Au cours de la guerre de sept ans (1756-1763), Marie-Thérèse ne parvint pas, malgré l'aide de la France, à recouvrer la Silésie. A l'intérieur, elle gouverna avec sagesse et acquit une certaine popularité. Son fils aîné Joseph II lui succéda.



Johann Mattheson.

Mattheson *(Johann)* : Né à Hambourg le 28 septembre 1681, mort dans la même ville le 17 avril 1764, après de multiples occupations (chanteur, compositeur, chef d'orchestre, précepteur), fut nommé en 1715 directeur de la musique et chanoine de la cathédrale de Hambourg, poste qu'il dut abandonner en 1728 pour dureté d'oreille, puis surdité complète. Compositeur fécond et plus qu'estimable, il est cependant plus important comme théoricien pour avoir contribué à l'abandon de principes surannés (solmisation, modes ecclésiastiques) et à l'éclaircissement du système harmonique moderne.

Metastase : Pietro-Bonaventura-Trapassi, dit Metastasio, naquit à Rome le 13 janvier 1698 et mourut à Vienne le 12 avril 1782. Fils d'un charcutier, il fut adopté par l'abbé Gravina, fervent helléniste qui lui laissa à sa mort quinze mille écus et le nom de Metastasio, traduction incorrecte de Trapassi. Bien qu'ordonné prêtre peu auparavant, il commence à mener une vie de plaisirs et dissipe son héritage. Il inspire alors à une actrice célèbre, Marianna Balgarelli, une passion semi-maternelle. Elle fait jouer sa première œuvre importante en 1724 à Venise, où elle remporte un grand succès. Il devient alors le librettiste des plus grands musiciens, Porpora, Cimarosa, Gluck, etc. En 1729, il devient « poeta cesareo » à Vienne auprès de Charles VI, le père de Marie-Thérèse. En fait, ses fonctions consistent à régler les divertissements de la cour. Sa bienfaitrice étant morte, il renonce à l'héritage qu'elle lui laisse en faveur du mari. Il trouva bientôt une autre protectrice en la personne de la princesse d'Altham, maîtresse de l'empereur. On dit qu'il l'épousa secrètement. Il compose alors ses principales œuvres pour

Metastase.



Pergolèse et Hændel. Sa popularité et son renom furent immenses : Voltaire le met au-dessus de Corneille et de Racine. C'est Sismondi qui, en 1829, le remit à sa véritable place.

Monn *(Georg-Matthias)* : Né en 1717 en Basse-Autriche, mourut à Vienne le 3 octobre 1750. Le style de ce compositeur oscille entre l'art ancien et l'art nouveau. Des œuvres de Monn sont contenues dans le vol. XIX, 2, des *D. der T. in Osterreich*. Arnold Schœnberg a de plus publié de lui un concerto pour violoncelle en *sol* mineur.



Sigismund Neukomm.

Neukomm *(Sigismund)* : Né à Salzbourg le 10 juillet 1778, mourut à Paris le 3 avril 1859. Il fut l'élève de Michaël et de Joseph Haydn, puis voyagea beaucoup, fut Maître de Chapelle au théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, revint à Vienne, partit pour Paris où il fut pianiste de Talleyrand, composa un Requiem à la mémoire de Louis XVI, ce qui lui conféra la Légion d'honneur et un titre de noblesse. Il continua à voyager et fut même Maître de Chapelle à la cour de l'empereur du Brésil. Il vécut les dernières années de sa vie tantôt à Londres, tantôt à Paris.

Joseph Pleyel.



Pleyel *(Ignaz-Joseph)* : Né à Ruppersthal, près de Vienne, le 1er juin 1757, était le vingt-quatrième enfant d'un pauvre maître d'école. Sa mère était noble, mais avait été déshéritée pour mésalliance. Il trouva cependant à cause d'elle de riches protecteurs et eut pour maître Wanhall. Le comte d'Erdödy lui fit donner des leçons par Haydn. En 1777, il l'engage comme Maître de Chapelle, mais lui permet cependant un voyage de quatre ans en Italie. Il y fréquente tous les grands

musiciens. Revenu en 1781, il repartit presque aussitôt pour Rome. En 1783, il devient Maître de Chapelle suppléant, puis succéda à Hans-Xaver Richter comme titulaire. La révolution lui fit perdre sa place. On a vu le rôle qu'il joua à Londres lors du second séjour de Haydn dans cette ville. En 1795, Pleyel, dont les œuvres étaient très jouées, vient à Paris et y fonde un commerce de musique rue des Petits-Champs. Il devient peu à peu un homme d'affaires et crée en 1807 la fameuse fabrique de pianos qui porte son nom. Il passa les dernières années de sa vie dans une propriété près de Paris et y mourut le 14 novembre 1831.

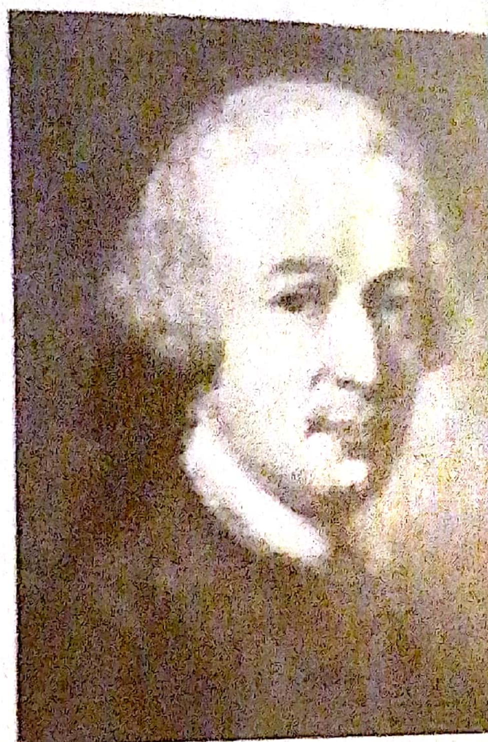
Polzelli : C'est le 26 mars 1779 que les Polzelli furent engagés pour deux ans dans la chapelle du prince Esterhazy, lui comme violoniste, elle comme chanteuse. Antonio Polzelli, né à Rome, était déjà assez âgé. Luigia, née Moreschi, napolitaine, avait dix-neuf ans. Sa liaison avec Haydn dura presque jusqu'à la mort de Haydn, sous forme de lettres après 1790, les Polzelli s'étant retirés à Bologne après la dissolution de l'orchestre. Entre ses deux voyages en Angleterre, Haydn pensa la rejoindre. En fait, après le billet qu'on a pu lire ci-dessus, la dernière trace qu'on trouve d'elle dans les écrits de Haydn est une lettre à son fils datée d'août 1802 : « *J'espère que ta maman se porte bien aussi. Fais-lui mes compliments.* »

Antonio Polzelli.



Porpora *(Nicola-Antonio)* : Né à Naples le 19 août 1686, mourut dans la même ville en février 1766. Il devint Maître de Chapelle de l'ambassadeur du Portugal à Naples. On le retrouve successivement Maître de Chapelle à Vienne, Venise, Dresde, Londres. En 1744, il est nommé

directeur de l'*Ospedaletto* de Venise, puis retourne à Vienne pour quelques années, au cours desquelles il rencontre Haydn, puis recommence ses aventures. Il rentre à Naples en 1755 comme Maître de Chapelle de la cathédrale et directeur du Conservatorio di Sant'Onafrio. On connaît de lui cinquante-trois opéras, six oratorios, de nombreuses messes, cantates, etc.



Georg Reutter.

Reutter *(Johann-Adam-Karl-Georg)* : Baptisé à Vienne le 6 avril 1708, fut compositeur de la cour. En 1738, il succéda à son père comme Maître de Chapelle de la cathédrale Saint-Étienne et fut anobli en 1740. Il fut ensuite successivement second Maître de Chapelle, puis Maître de Chapelle en titre à la cour, charge qu'il eut d'abord en partage avec Pradieri, puis seul à partir de 1757. Il mourut à Vienne le 11 mars 1772.

Salomon *(Johann-Peter)* : Violoniste, né à Bonn en janvier 1745, mourut à Londres le 25 novembre 1815. Il fut d'abord membre de l'orchestre du prince électeur de Bonn, puis, après une glorieuse tournée de concerts en 1765, il devient *Concertmeister* du prince Henri de Prusse à Rheinsberg. Lors de la dissolution de la chapelle, il se rend à Paris, puis à Londres où il devient un violoniste de quatuor en vue. Il fut ensuite quelque temps violon solo des *Professional Concerts*, puis devint entrepreneur de concerts. Il a composé des sonates pour violon et basse continue.

Johann-Peter Salomon.



Schroeter *(Mrs)* : Était la veuve de Johann-Samuel Schroeter, pianiste allemand fixé en Angleterre. Johann-Samuel était le frère de Corona Schroeter, chanteuse

à laquelle Gœthe fait quelque part allusion. Il mourut en 1788. Les leçons que Haydn donna à Mrs Schroeter commencèrent au début de l'année 1791, puisque le premier billet des vingt-deux que conserva Haydn est du 29 juin 1791. Nous ne savons pas si les relations avec elle reprirent au second voyage. Au début de 1796, parurent chez Artaria trois trios pour piano, violon et violoncelle qui lui sont dédiés.

Tomasini *(Luigi)* : Avait une vingtaine d'années lorsqu'il fut engagé comme premier violon dans l'orchestre du prince Esterhazy. Son traitement, de 200 florins au début, était déjà de 432 florins trois ans après. Le prince l'estimait beaucoup. Il gagnait 1 100 florins en 1803, auxquels s'ajoutaient les 400 florins de pension qu'il avait reçus en héritage. Comme soliste, il ne se produisit qu'une fois à la *Tonkünstlersocietät* en 1775, dans un concerto de lui. Il mourut le 25 avril 1808 à 67 ans, ayant servi les Esterhazy pendant presque un demi-siècle.

Tonkünstlersocietät : C'est la première entreprise de concerts qui ait été fondée à Vienne avec des musiciens professionnels sur le modèle des *Concerts spirituels* de Paris. Fondée par Florian Gassmann en 1771, elle donna tout d'abord deux concerts dans la semaine sainte et à l'époque de Noël au profit des veuves et des orphelins de ses membres. A partir de 1862, la société prit le nom de *Haydn-Verein.* Le dernier concert eut lieu en 1872. Cf. : Hanslick, *Geschichte des Konzertwesens in Wien* (1870).

Sources

Il nous semble indispensable de donner une idée très sommaire de l'état actuel des recherches sur Haydn. Alors qu'aujourd'hui la critique des sources d'un Mozart ou d'un Beethoven a été faite depuis longtemps et qu'il est loisible d'étudier leurs œuvres sur des textes dont les dates sont sûres, il n'en va pas de même pour Haydn. L'impossibilité où l'on se trouve actuellement de dresser une chronologie, même approximative, de ses premières œuvres, les incertitudes qui subsistent dans celles de la maturité et de la vieillesse, tout nous oblige à faire le point des recherches menées jusqu'ici sur ce sujet, surtout pour ce qui concerne les quatuors et les symphonies, deux catégories d'œuvres sur lesquelles nous nous sommes appuyés de préférence pour étudier l'évolution de la pensée haydnienne, parce que d'une part, Haydn ayant pratiqué ces deux genres toute sa vie, il est aisé d'y suivre cette évolution et que, d'autre part, il est plus facile au lecteur de se les procurer, s'il veut, texte en main, voir le contexte des exemples que nous en avons tirés.

Pour la biographie de Haydn, outre les articles épars dans les journaux de l'époque, deux sources fondamentales ont fourni aux chercheurs plus récents les matériaux de base indispensables : les *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* de Dies (Vienne, 1810) et les *Biographische Notizen über Joseph Haydn* de Griesinger (Leipzig, 1810). Le premier,



Vue du Graben à Vienne (XVIII[e] siècle).

à peu près comme les *Entretiens de Gœthe avec Eckermann*, est une sorte de reportage en entretiens accordés à l'auteur par Haydn de 1805 à 1808. Le second, paru tout de suite après la mort de Haydn, apporte grosso modo les mêmes renseignements. Griesinger passa une dizaine d'années dans l'intimité de Haydn : il servait d'intermédiaire entre lui et les Éditions Breitkopf de Munich.

Nous ne citerons que pour mémoire la *Notice sur Joseph Haydn* de Framery, correspondant de l'Institut de France, qui parut à la même époque, dont le style prudhommesque fait le seul intérêt.

Pohl fit paraître successivement trois volumes sur *Joseph Haydn* qui, encore aujourd'hui, forment l'ouvrage de base pour toute recherche ultérieure.

Pour les œuvres de Haydn, les choses sont beaucoup plus compliquées : la plupart ont été éditées de son temps, avec des numéros d'*opus* fantaisistes qui n'avaient pas été

indiqués par lui-même, mais que les éditeurs improvisaient, soit parce qu'ils les ignoraient, soit pour des raisons commerciales. Souvent même le numéro d'*opus* changeait d'un tirage à l'autre et il arrive, chez Artaria par exemple, de voir une œuvre composée dans l'âge mûr avoir un numéro d'*opus* plus bas qu'une œuvre de jeunesse.

Les plus anciennes éditions de Haydn sont les éditions parisiennes : le 30 janvier 1764 paraît l'annonce de *Six Symphonies ou quatuors dialogués pour deux violons, alto et basse composés par M. Haydn, maître de musique à Vienne.* Pendant toute la vie de Haydn paraîtront ainsi, à Paris et dans d'autres capitales, de nombreuses œuvres de Haydn, nanties de numéros fantaisistes. Il est probable qu'il n'en eut, dans la plupart des cas, jamais connaissance. Elles doivent être considérées comme suspectes, les éditeurs d'alors n'ayant aucun scrupule à couvrir d'un nom célèbre les écrits d'obscurs auteurs qu'ils achetaient à bas prix.

Les premières éditions qui présentent des garanties d'authenticité sont celles des *Sonates pour clavier* G. A. 21-26 chez Kürzbock à Vienne en 1774 et G. A. 27-32 chez Hummel en 1776. De 1780 à 1790, quoique en relations constantes avec d'autres éditeurs, Haydn fait paraître la plupart de ses œuvres chez Artaria à Vienne. Hummel à Berlin, André à Offenbach, Bossler à Spire, font paraître à la même époque un grand nombre d'œuvres, qui ne font souvent que reproduire des éditions déjà existantes. Les éditions françaises de cette époque sont suspectes, bien qu'une lettre de Haydn fasse allusion à ses rapports avec les éditeurs parisiens. Cependant Imbault est l'éditeur original des *Symphonies parisiennes* (G. A. 82-87), qu'il acheta aux directeurs des Concerts de la Loge olympique. Son éditeur londonien fut William Forster.

En 1799 il entra en communication, par l'intermédiaire de Griesinger, avec la maison Breitkopf et Härtel. Ses « Œuvres complettes » parurent en douze livraisons du début de 1800 à la fin de 1806. Les œuvres qui y figurent sont authentiques.

De nombreux manuscrits de Haydn nous sont parvenus. Ceux qui constituaient les Archives des princes Esterhazy, à Budapest, sont les plus précieux, parce que venant directement des mains de Haydn. Les manuscrits qu'il possédait chez lui à la fin de sa vie sont consignés dans un catalogue [1]

1. Actuellement au British Museum.

de la main de Elssler, son copiste, et dans l'inventaire « objets d'art » trouvé chez lui à sa mort [1], qui comprend en outre des copies, des livres, des instruments de musique et, sous le n° 614, « un perroquet vivant ». Il était entendu que les livres et la musique devaient devenir la propriété des princes Esterhazy. A part quelques exceptions, les deux listes sont sensiblement identiques et presque tout parvint aux archives Esterhazy, sauf ce qu'en détourna Elssler.

Les autographes de la *Berliner Staatsbibliothek* proviennent presque tous de la collection Artaria, acquise en 1897. On y trouve des opéras et des symphonies des années 1760 à 1770, période pendant laquelle Haydn n'était pas en relation avec cette maison, et quelques œuvres qui figurent sur l'inventaire dressé après sa mort. Le fait qu'Elssler se soit, du vivant de Haydn, constitué une collection personnelle et qu'il ait détourné une partie de l'héritage, est prouvé par des lettres précises, en particulier par l'une d'elles, où il offre à un acheteur éventuel le manuscrit de six symphonies londoniennes, que lui aurait léguées son « sel. Papa », ce qui est faux.

Les manuscrits que possède la Bibliothèque du Conservatoire de Paris proviennent en général de la Collection personnelle de Elssler ou de la collection Artaria primitive.

La Bibliothèque Nationale possède les manuscrits des symphonies G. A. 83, 86, 87, authentifiés par la signature de Neukomm, élève de Haydn.

Le British Museum possède la plupart des manuscrits envoyés par Haydn à l'éditeur Thomson et celui de la *Paukensymphonie* qui provient de la succession de Cherubini. Cette bibliothèque conserve aussi, pour le compte de sociétés privées, les manuscrits de plusieurs symphonies.

La bibliothèque de la *Gesellschaft des Musikfreunde*, à Vienne, possède des manuscrits acquis ou légués en particulier par Brahms et Griesinger au XIXe siècle. La Bibliothèque Nationale de la même ville possède ceux de la *Nelson Messe* et de la *Theresien Messe*.

Beaucoup de copies nous sont également parvenues, ce moyen de propagation étant le plus courant à Vienne avant 1780, date à laquelle l'édition musicale prend une activité plus régulière. Là aussi, il faut faire la part des copies sûres

1 *Catalog der hinterbliebenen Joseph Haydnischen Kunstsachen welche licitando verkauft werden.*

(parmi lesquelles on peut ranger celles des Elssler, père et fils, celles de Radnitzky et celles des deux élèves de Haydn : Polzelli et Neukomm) et des copies suspectes, généralement faites par les éditeurs sans l'autorisation de l'auteur ou par des amateurs pour leur usage personnel [1].

Les documents les plus utiles pour les études de base sur la chronologie des œuvres de Haydn sont les catalogues dressés par lui ou sur son ordre. Le *Entwurfkatalog* (EK) fut commencé aux environs de 1765 et tenu à peu près à jour jusqu'en 1777. C'est, pour la période en question, la référence la plus sûre d'authenticité. Le *Elsslerkatalog* (EK), de la main de son copiste, a pour titre *Verzeichniss aller derjenigen Compositionen, welche ich mich beiläufig erinnere von meinem 18. bis in das 73. ste Jahr verfertigt zu haben.* Il fut donc dressé en 1805. Pour certaines catégories d'œuvres, il doit être considéré comme complet, d'autres par contre sont incomplètes, d'autres pas même mentionnées.

Entre le *Entwurfkatalog* et le *Elsslerkatalog*, le *Catalogue de Kees*, qui ne concerne que les symphonies, est un important chaînon.

---

1. Une lettre de Mozart à son père (15 mai 1784) donne une idée des mœurs musicales de l'époque.... « Pour la symphonie je ne suis pas particulièrement regardant, mais pour les quatre concertos, je vous prie de les faire copier près de vous, à la maison, car il n'y a pas plus à se fier au copiste de Salzburg qu'à celui de Vienne... Je sais d'une façon tout à fait positive, que Hofstetter copie en double la *musique* de Haydn ... — j'ai en main ses trois dernières symphonies. Or, comme ces nouveaux concertos en si bémol et en ré, personne ne les possède que moi ..., et ceux en mi bémol et sol personne que moi et Mlle de Ployer (pour qui ils ont été écrits), ils ne pourraient venir en d'autres mains que par suite d'une semblable fraude.. Moi-même, je fais tout copier dans ma chambre, en ma présence... » (Trad. Henri de Curzon.)

Chronologie des quatuors

OPUS	N° D'ORDRE	DATE	SURNOM PARTICULIER	SURNOM DES SÉRIES
	1			
	2			
	3			
1	4			
	5			
	6			
	7			
	8			
2	9	*ante* 1765		
	10			
	11			
	12			
	13			
	14			
3	15			
	16			
	17			
	18			
	19			
	20			
	21			
9	22	*circa* 1769		
	23			
	24			
	25			
	26			
	27			
17	28	1771		
	29			
	30			
	31			
	32			
	33			
20	34	1772		
	35			Quatuors du soleil
	36			
	37			
	38			
	39			
33	40	1781	Vogelquartett	Quatuors russes, Jungfernquartetten, Gli scherzi
	41			
	42			

OPUS	N° D'ORDRE	DATE	SURNOM PARTICULIER	SURNOM DES SÉRIES
42	43	1760 ?		Quatuors dédiés au roi Frédéric-Guillaume de Prusse
	44			
	45			
	46	1787		
50	47			
	48		Froschquartett	
	49			
	50			Les Sept Paroles du Christ
	51			
	52			
51	53	1785		
	54			
	55			
	56			
	57			
54	58	1788		
	59			
	60			Quatuors Tost
55	61	*ca* 1798	Rasiermesserquartett	
	62			
	63			
	64			
64	65	*ca* 1790		
	66			
	67		Lerchenquartett	
	68			
	69			
71	70			Quatuors Apponyi
	71	1793		
	72			
74	73			
	74		Reiterquartett	
	75			
	76		Quintenquartett	
76	77		Kaiserquartett	
	78	1797-99		
	79			
	80			
77	81		Komplimentierquartett	
	82	1799		
103	83	1802-1803	« Hin ist alle meine Kraft »	

Chronologie des Symphonies

N° G. A.	DATE	SURNOM
1	1759 ?	
2	*ca* 1760	
3	*ca* 1760	
4	*ca* 1760	
5	*ca* 1760	
6	*ca* 1761	Le matin
7	« 1761 »	Le midi
8	*ca* 1761 ?	Le soir
9	1762 ?	
10	*ca* 1760-63	
11	*ca* 1760	
12	« 1763 »	
13	« 1763 »	
14	*ca* 1763	
15	*ca* 1763	
16	*ca* 1760-63	
17	*ca* 1760-63	
18	*ca* 1760-64	
19	*ca* 1760-63	
20	« 1764 »	
21	« 1764 »	
22	« 1764 »	Der Philosoph
23	« 1764 »	
24	« 1764 »	
25	*ca* 1760-64	
26	*ca* 1767-68	Lamentatione

N° G. A.	DATE	SURNOM
27	*ca* 1760-65	
28	« 1765 »	
29	« 1765 »	
30	« 1765 »	Alleluja
31	« 1765 »	Hornsignal
32	*ca* 1760-65	
33	*ca* 1763-65	
34	*ca* 1765	
35	« 1767 »	
36	*ca* 1765-68	
37	*ca* 1760-65	
38	*ca* 1767-68	
39	*ca* 1768	
40	« 1763 »	
41	*ca* 1770	
42	« 1771 »	
43	*ca* 1772	Merkur
44	*ca* 1772	Trauersymphonie
45	« 1772 »	Abschiedssym-[phonie
46	« 1772 »	
47	« 1772 »	
48	1772 ?	Maria-Theresa
49	« 1768 »	La passione
50	« 1773 »	
51	*ca* 1772-74	
52	*ca* 1772-74	

La *Gesamt Ausgabe* de Breitkopf et Härtel avait classé les symphonies suivant un certain ordre que des découvertes plus récentes ont obligé à considérer comme n'étant pas l'ordre chronologique. Le numérotage des symphonies a donc été gardé par la Haydn-Society de Boston, étant entendu qu'il ne correspond que d'assez loin à l'ordre chronologique. Les dates entre guillemets indiquent les symphonies dont on possède le manuscrit daté de la main de Haydn. Le surnom est donné dans la langue où l'œuvre a été surnommée.

Nº G. A.		DATE	SURNOM
53	*ca*	1775	L'impériale
54		« 1774 »	
55		« 1774 »	Der Schulmeister
56		« 1774 »	
57		« 1774 »	
58	*ca*	1767-68	
59	*ca*	1767-68	Feuersymphonie
60		1775 ?	Il distratto
61		« 1776 »	
62	*ca*	1780	
63		1777 ?	La Roxolane
64	*ca*	1775	
65	*ca*	1772-74	
66	*ca*	1778-79	
67	*ca*	1778-79	
68	*ca*	1778-79	
69	*ca*	1778-79	Laudon
70	*ca*	1780	
71	*ca*	1780	
72	*ca*	1761-65	
73		« 1781 »	La chasse
74	*ca*	1780	
75	*ca*	1780	
76	*ca*	1783	
77	*ca*	1783	
78	*ca*	1783	
79	*ca*	1784	

Nº G. A.		DATE	SURNOM
80	*ca*	1784	
81	*ca*	1784	
82		« 1786 »	L'ours
83		« 1785 »	La poule
84		« 1786 »	
85		1785-86	La Reine
86		« 1786 »	
87		« 1785 »	
88		« 1787 »	
89		« 1787 »	
90		« 1788 »	
91		« 1788 »	
92		« 1788 »	Oxford[1]
93		1791 ?	
94		« 1791 »	Paukenschlag La Surprise
95		« 1791 »	
96		« 1796 »	Miracle
97		« 1792 »	
98		« 1792 »	
99		« 1793 »	
100		« 1794 »	Militär-symphonie
101		« 1794 »	Die Uhr. The clock
102		1794-95[2]	
103		« 1795 »	Paukenwirbel
104		« 1795 »	London

Symphonies londoniennes (93 à 104)

1. Le manuscrit daté de cette symphonie a été récemment (1956) retrouvé. Il se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris.
2. Ms. autogr. non dat.

Bibliographie

Sur la formation du style instrumental :

Nef (Karl), *Geschichte der Sinfonie und Suite.*
Brenet (Michel), *Histoire de la Symphonie à Orchestre.*
Rolland (Romain), *Les Origines du Style classique*, in *S.I.M.* 15 février 1910.
Adler (Guido), Préf. in *Wiener Instr. Musik*, D. T. O., vol. 15.
Walter (Fr.), *Geschichte der Musik und des Theaters am Kurpfalzischen Hofe.*
Flüeler, *Die norddeutsche Sinfonie.*
Fischer, *Instrumental Musik von 1750-1828*, in *H. M. A.* (II).
Sondheimer (Robert), *Sammartini*, in *Z. für M.*, novembre 1920.
Torrefranca (Fausto), *Articles sur Sammartini*, in *R. M. I.*, 1913-14.
Gradenwitz, *Stamitz.*
Heuss, *Uber die Dynamik der Mannheimer Schule*, in *Riemann Festschrift.*
Sondheimer (Robert), *Anfange des Wieners Stil in der Sinfonie des 18 Jh* in *Bericht über...*
Gradenwitz, *Mid. eighteenth - century transformations of style*, in *Music and Letters*, 1937.
Waldkirch (Fr.), *Die konzertanten Sinfonien der Mannheimer.*

Sur Haydn :

Larsen, *Die Haydn überlieferung.*
Pohl, *Haydn.*
Larsen, *3 Haydn-Kataloge.*
Griesinger (G. A.), *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig, 1810.
Dies (Albert), *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Vienne, 1810.
Sondheimer, *Haydn, a historical and psychological study based on his quartets.*
Blume (Fr.), *Joseph Haydn künstlerische Personlichkeit in seinem Streichquartetten*, in *Jahrbuch der M. bibl.*, Peters, 1931.
Nohl (Ludwig), *Musiker Briefe.* S. I. M., Janvier 1910, nº consacré à Haydn.
Abert (Hermann), *Joseph Haydn Klaviersonaten*, in *Z. für M.* Juin, juillet 1921.
Brenet (Michel), *Les Grands Classiques*, in *Encycl. Lavignac*, 2.
Larsen, *Replik an Professor Sandberger*, in *Acta musicologica*, 1936 sqq.
Geiringer, *Joseph Haydn.*
Brenet (Michel), *Haydn.*
La Laurencie (L. de), *L'Apparition des Œuvres de Haydn à Paris*, in *Revue de musicologie*, 1932.
Schnerich, *Joseph Haydn und seine Sendung.*
Scott, *Haydn's « 83 »* in *Music and Letters XI* (1930), p. 207.
Jacob, *Haydn.*
Vogel (Emil), *Joseph Haydn's Portraits*, in *Jahrbuch der Mus. bibli*, Peters, 1898.
Landon (H. C. Robbins), *The symphonies of Joseph Haydn.*







collections microcosme **SOLFÈGES**

19. LUC-ANDRÉ MARCEL
BACH

24. PIERRE CITRON
BARTOK

23. ANDRÉ BOUCOURECHLIEV
BEETHOVEN

29. CLAUDE BALLIF
BERLIOZ

25. JOSÉ BRUYR
BRAHMS

32. JEAN GALLOIS
BRUCKNER

5. CAMILLE BOURNIQUEL
CHOPIN

1. PIERRE CITRON
COUPERIN

22. JEAN BARRAQUÉ
DEBUSSY

13. LUIS CAMPODONICO
FALLA

33. J.-MICHEL NECTOUX
FAURÉ

27. JEAN GALLOIS
FRANCK

6. PIERRE BARBAUD
HAYDN

7. MARCEL LANDOWSKI
HONEGGER

9. ANDRÉ FRANCIS
JAZZ

15. CLAUDE ROSTAND
LISZT

26. MARC VIGNAL
MAHLER

36. RÉMI JACOBS
MENDELSSOHN

14. MAURICE ROCHE
MONTEVERDI

21. MARCEL MARNAT
MOUSSORGSKY

8. J.-VICTOR HOCQUARD
MOZART

16. CLAUDE SAMUEL
PROKOFIEV

20. ANDRÉ GAUTHIER
PUCCINI

18. JEAN MALIGNON
RAMEAU

3. VLADIMIR JANKÉLÉVITCH
RAVEL

35. ANNE REY
E. SATIE

30. RENÉ LEIBOWITZ
SCHŒNBERG

4. MARCEL SCHNEIDER
SCHUBERT

2. ANDRÉ BOUCOURECHLIEV
SCHUMANN

31. DOMINIQUE JAMEUX
R. STRAUSS

12. ROBERT SIOHAN
STRAVINSKY

11. MICHEL R. HOFMANN
TCHAIKOVSKI

34. ODILE VIVIER
VARÈSE

10. PIERRE PETIT
VERDI

28. ROLAND DE CANDÉ
VIVALDI

17. MARCEL SCHNEIDER
WAGNER

ROLAND DE CANDÉ
OUVERTURE POUR UNE DISCOTHÈQUE

DICTIONNAIRE DE MUSIQUE

DICTIONNAIRE DES MUSICIENS

JACQUES BARIL
DICTIONNAIRE DE DANSE

Autriche XVIIIe. Ballet dansé à Schönbrunn
Archives Snark

ISBN 2-02-000226-4/Imprimé en France 2-78

SEUIL 27 rue jacob - paris 6